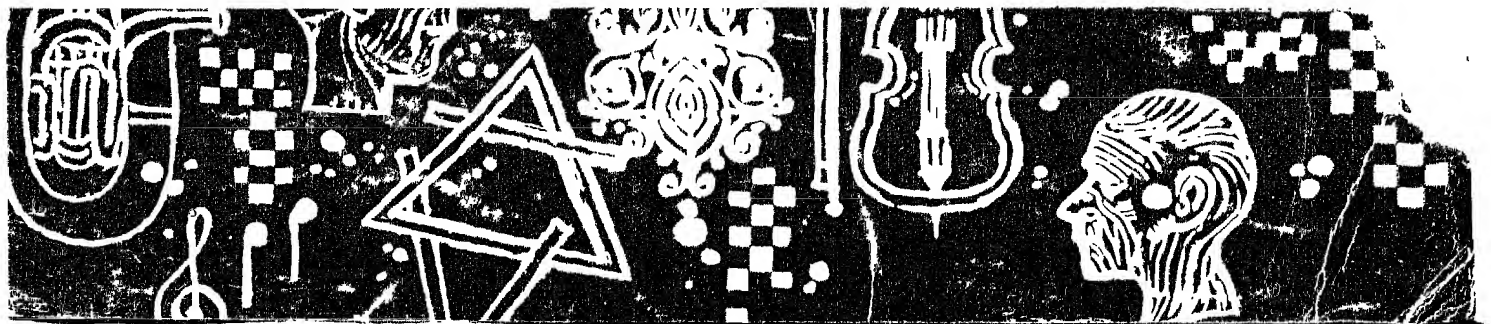


عالم الفكر

المجلد السادس العدد الأول - إبريل - مايو - يونيو ١٩٧٥

- الموسيقى العربيّة وموقعها
- من الموسيقى العالميّة
- الإبرّجال وتقاليد في الموسيقى العربيّة
- المقامات العراقيّة
- الموسيقى والموسّيقون والآداء





General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

رئيس التحرير : أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير : دكتور أحمد أبو زيد

عالم الفكر

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * ابريل - مايو - يونيو ١٩٧٥
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية * وزارة الاعلام - الكويت : ص ٠ ب ١٩٣

المحتويات

الموسيقى

- | | | |
|-----|--|---|
| ٣ | بقلم التحرير | التمهيد |
| ١٥ | الدكتور سمحة امين الخولى | الارتجال وتقاليد الموسيقى العربية |
| ٣٣ | الاستاذ عبد الوهاب بلال | المقامات العراقية |
| ١٠٣ | الاستاذ عبد الفنى شعبان | الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية |
| ٢٠١ | ترجمة الاستاذ صدقي عبد الله خطاب | الموسيقى والموسيقيون والاداء |

★ ★ ★

آفاق المعرفة

- | | | |
|-----|---------------------------|------------------------------------|
| ٢٤٧ | الاستاذ هاشم النحاس | الاعداد السينمائي |
| | | بين البناء الروائي والبناء الفيلمي |

★ ★ ★

أدباء وفنانون

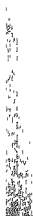
- | | | |
|-----|---------------------------------|---------------------------|
| ٢٨٢ | الدكتور محمود احمد الحفنى | صلى الدين الاموى البغدادي |
|-----|---------------------------------|---------------------------|

★ ★ ★

عرض الكتب

- | | | |
|-----|---------------------------------------|----------------------|
| ٣٠٣ | عرض وتحليل الدكتورة حورية مجاهد | الايدولوجية والتطبيق |
|-----|---------------------------------------|----------------------|

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء اصحابها وحدهم .



الموسيقى

تقديم

يعتبر الفن من أكثر مظاهر الثقافة انتشارا وشيوعا في المجتمعات الانسانية ، اذ لسنا نعرف مجتمعا واحدا يخلو تماما من وجود بعض اشكال واساليب التعبير الجمالي ، بصرف النظر عن مدى فجاجة او نضج تلك الاشكال والاساليب . ولا يعني ذلك بالضرورة وجود جميع اشكال الفن في كل مجتمع على حدة ، او ان اشكال الفن التي توجد في أي مجتمع من المجتمعات تكشف عن نفس الدرجة من النضج والنمو والتطور . وهذا الشيوع او الانتشار هو الذي جعل بعض العلماء يعتبرون الفن أحد « العموميات Universals » الأساسية في الثقافة الانسانية ككل . بل ان عددا من علماء الانثروبولوجيا والثقافة يذهبون الى حد القول ان الانسان يميل بطبعه الى التعبير عن احساسه بالجمال، وهذا معناه ان التعبير الجمالي هو خاصية أساسية من خصائص الانسان ، وان كانت أساليب وأشكال هذا التعبير تختلف من مجتمع لآخر ، لان الثقافة السائدة في المجتمع هي التي تحدد تلك الأساليب في آخر الامر .

ومع أن الفنون المختلفة في المجتمعات والثقافات المتقدمة تعتبر من أوجه النشاط المتخصصة التي يمارسها أشخاص متخصصون ينقطعون تماما لذلك النشاط الذي يحتاج لكثير من المهارات الفنية التي لا تتوفر لمعظم أفراد المجتمع فإن ذلك ليس هو الوضع تماما في كل أنماط المجتمعات ، كما أنه لا يصدق على مختلف مراحل التطور الثقافي والحضارى . فالنحت والتصوير والموسيقى ، بل وحتى الفناء والرقص والتمثيل وكتابة القصص تحتاج في المجتمع المتقدم الى « فنان » متخصص ، وذلك بعكس الحال في المجتمعات المتخلفة ، وبخاصة تلك التي توصف عادة بأنها « بدائية » . وعلى الرغم من كل ما يقال من أن الفن هو أحد « العموميات » الثقافية فليس ثمة ما يدل بشكل قاطع على أنه كان موجودا في أولى مراحل التطور البشرى ، او على نوع الفن الذي كان يمارسه الانسان الاول ان كان هناك فن على الاطلاق ، بالمعنى المفهوم من كلمة « فن » . وعلى أية حال فإن هناك من العلماء من يذهبون الى القول بأن القرود العليا لديها وسائلها الخاصة التي تعبر بها عن احساسها بالجمال . فلقد لاحظ **كوهلر** Kohler مثلا ان الشمبانزى التي كان يجرى عليها بعض تجاربه كانت تميل الى تزيين جسمها باستخدام الطلاء وقطع القماش الملون ، وهى أمور يمكن ان تعتبر بمثابة « الدوافع الفجة » - حسب تعبير **بيلز** Beals و **هويجر** Hoijer ، التي ترمز الى البدايات الاولى للاحتياجات البشرية للتعبير الجمالى .

ولعل أولى الشواهد المباشرة على النشاط الجمالى لدى الانسان المبكر هو اهتمام انسان النياندر (نياندرتال) بجمع الاحجار والمواد الملونة والاصباغ مثل المفرة واستخدامها في تزيين وطلاء جسمه ، على ما يعتقد بعض العلماء ، ثم المهارة التي تبدو في شطف الاحجار في الفترة السولتيرية Solutrean بطريقة تنم عن الذوق والاحساس بالجمال . (راجع في ذلك على العموم ترجمتنا لكتاب وليام هاويز عن : ما وراء التاريخ . مكتبة نهضة مصر ، القاهرة) . والظاهر ان هناك كثيرا من الاشياء التي كان الانسان المبكر يصنعها ويتفنن في صنعها ، دون أن يستخدمها بالفعل في حياته اليومية ، ويعتبر علماء الانثربولوجيا وعلماء الثقافة هذه الاشياء الجميلة غير المفيدة دلائل وشواهد على وجود الدوافع للتعبير الجمالى عند الانسان منذ فجر تاريخه المعروف . وممها يكن الامر فالظاهر ان هناك صلة وثيقة على الاقل في العصر الحجري القديم أو العصر الباليو ليثي Paleolithic بين التعبيرات الفنية ، والمعتقدات الدينية والممارسات السحرية ، وهي علاقة لا تزال قائمة في كثير من الثقافات والحضارات والمجتمعات الى حد ما على الاقل ، بما في ذلك المجتمعات الاوربية والغربية ، حيث تستخدم الموسيقى في الترانيم الدينية كما يستعان بالفنون المختلفة في تزيين دور العبادة في مختلف الاديان . الا أن التعبيرات الجمالية في المجتمع الحديث تتخذ في الاغلب طابعا دنيويا بعيدا عن الدين ، او على الاصح لم تعد الفنون ترتبط ارتباطا كاملا بالدين كما هي عليه الحال بالنسبة لبعض فترات التاريخ ، وبعض المجتمعات السابقة .

واذا كان باستطاعة علماء الانثربولوجيا ان يخمنوا - بشكل او بآخر - الحقبة التي ظهرت فيها بعض الفنون التشكيلية ، فان تاريخ بداية الموسيقى بالذات تعتبر مسألة من الصعب تحديدها او حتى تخمينها نظرا لعدم وجود أية شواهد أو أدلة مادية في الرواسب والبقايا الاركيولوجية التي نجد فيها عينات ونماذج وأمثلة من الفنون الاخرى . ومع ذلك فان الكثيرين من علماء الثقافة والانثربولوجيا يشيرون دائما في كتاباتهم الى احدى الصور الشهيرة في أحد الكهوف من الفترة

الموسيقى

المجدلينية Magdalenian التي تمثل أحد السحرة (أو ربما أحد الكائنات الاعجازية) وهو يؤدي بعض الرقصات ، ويتخذون ذلك دليلا على وجود الموسيقى في تلك الفترة . على اعتبار ان الرقص يصاحبه في الاغلب الايقاع الموسيقى بشكل أو بآخر . ومما تكن دلالة هذا الاسم فالملاحظ هو أن كل الشعوب المعاصرة التي توصف بانها شعوب بدائية تعرف الموسيقى والرقص ، مما يدفع الكثيرين من الانثربولوجيين الى القول بأنه من المحتمل ، على هذا الاساس، ان تكون الموسيقى قد عرفت على الاقل في العصور الحجرية القديمة وعند شعوب تلك الحقبة القديمة ان لم تكن قد عرفت منذ بداية ظهور الثقافة الانسانية ذاتها قبل ذلك بقرون طويلة .



وربما كانت الموسيقى هي أفضل الفنون في الكشف عن مدى تأثير الاوضاع والمستويات والتقاليد الثقافية في الفن ونتاجه وتذوقه ، على اعتبار ان هذه التقاليد والاضاع الثقافية التي تسود مجتمعا من المجتمعات تتدخل في تشكيل الذوق العام السائد ، وتقديره وفهمه وتذوقه للفن . ومن هنا كنا نجد ان القطعة الموسيقية الواحدة التي يطرب لها شعب من الشعوب يرفضها شعب آخر ، ولا يكاد يستسيغها ، بل وقد يعتبر سماعها قطعة من العذاب . والمعروف ان الاذن الغربية لا تذوق كثيرا من الموسيقى الشرقية ، وان الفناء العربي مثلا يبدو كنوع من العويل الرتيب ، وان الموسيقى الافريقية تبدو لمن لم يتعود سماعها وتذوقها مجرد قرع للطبول ولاالات الطرق والقرع والنقر الاخرى ، وانها تخلو من كل معنى ، وتفتقر الى أية درجة من التوافق الموسيقى . ويمكن ان يقال هذا بالنسبة لتذوق الافريقيين أو الصينيين مثلا للموسيقى الغربية . وليس من شك في أن عدم التذوق ، وبالتالي عدم التقدير ، يرجعان الى أسباب وعوامل ثقافية . والشئ نفسه يصدق على تطور الموسيقى في أي مجتمع واحد بالذات ، ومدى تذوق الناس لتلك الموسيقى في مختلف فترات التاريخ . فالموسيقى التي يطرب لها جيل من الاجيال تبدو عديمة المعنى وخالية من التوافق الموسيقى ورتيبة الى حد الاملال بالنسبة لجيل آخر . وخير مثال على ذلك هو موقف الكثيرين من ابناء الاجيال الناشئة عندنا من الموسيقى العربية وعدم تذوقهم لها ، وان كانت الحركة الاخيرة لحياء التراث الموسيقى العربي التي تقوم بها بعض البلاد العربية الآن وبخاصة مصر بدأت تؤثر في الذوق العام بحيث اصبح الكثيرون من الشباب يقبلون على سماعها بعد ان كانوا يرفضونها تماما . وهذا معناه أن التكرار الذي يحمل بين ثناياه التنوير والتوعية والتبصير له فعله واثره في عملية التقبل او التذوق الموسيقى والفني . ومن ناحية أخرى فان الارتباطات والتركيبات الصوتية التي تكون خالية من المعنى بالنسبة لاحد الاجيال تصبح مألوفا ومقبولة وعادية بالنسبة لجيل آخر تال وهكذا . والدراسات الموسيقية في أوروبا حول تطور الموسيقى تبين صحة ذلك . ونحن نعرف كيف ان موسيقى الجاز كانت تبدو في فترة من الفترات موسيقى (بربرية) او همجية للكثيرين من الاوروبيين والامريكيين ، ثم اصبحت مقبولة الآن تماما ، بل ان بعض موسيقى الجاز القديمة اصبحت جزءا من التراث الموسيقي الكلاسيكي في الغرب .

ومع ذلك فلا بد من الاعتراف بأن المعلومات الخاصة بتكامل الموسيقى مع المظاهر الثقافية الأخرى في المجتمع لا تزال ضئيلة . صحيح أننا نجد في بعض المؤلفات، مثل كتاب هوجو لا يختنرت في « الموسيقى والحضارة » محاولات جديدة لتبيين علاقة الموسيقى بالحضارة أو ببعض جوانبها مثل اللغة ، ولكن الموضوع بأكمله يحتاج إلى كثير من الدراسة العميقة . ففي التمهيد لهذا الكتاب ينص المؤلف صراحة على أن « الحضارة في أي عصر من العصور تعتمد على الحياة الاجتماعية والتاريخ السياسي والأحوال الجغرافية إلى جانب اعتمادها على لغة البلد ، ومن ثم فهناك صلة ضرورية بين الموسيقى وبين هذه الموضوعات كافة . وفضلاً عن ذلك فإن الموسيقى تستند إلى أساس علمي يتضمن الطبيعة والرياضة ، كما أن بينها وبين كل من الأدب وسائر الفنون روابط وثيقة إلى حد ما . ولقد تأثرت الموسيقى بالشعر وفن العمارة والنحت والتصوير والرقص والتمثيل والفنون الآلية إلى جانب تأثيرها في هذه الفنون بدورها . . . غير أن الموسيقى كما تدرس في يومنا الحالي تتسم إلى حد بعيد بالطابع الجزئي التحليلي ، إذ أننا ندقق النظر فيها ملياً أو بطريقة ميكروسكوبية بمعنى أصح ، ونشرحها ونحلل مظهرها ، (صفحة ٣) وهذا معناه أنه لكي نفهم الموسيقى فلا بد من أن نحاول « الربط بين حقائق تاريخ الموسيقى وتاريخ الروح الإنسانية والحضارة العامة في مظاهرها المختلفة، وتاريخ الأحوال السياسية والاجتماعية، إذ أن لذلك أثراً بالغاً على الفن والعلم (صفحة ٤ *) .

ويظهر هذا بدرجة أكبر من الوضوح في المجتمعات الأكثر تخلطاً وبداءة . وربما كان المثل الأقرب إلينا هو وضع الموسيقى في أفريقيا وعلاقتها بالثقافة السائدة في المجتمعات القبلية هناك . فبينما نجد في المجتمعات الأكثر تقدماً ورقياً ميلاً واضحاً نحو تقسيم الفنون إلى دوائر ومجالات منفصلة وعزلها عن مظاهر الحياة اليومية ، وإلى « التمييز بين الفنون المجردة والفنون التطبيقية ، وبين الفنان الحق والفنان التجارى أو صاحب الحرفة من حيث الدور والوظيفة » ، فإن مثل هذه التمييزات لا تكاد تقوم في المجتمعات التي توصف عادة بأنها بدائية أو متخلفة أو أحياناً أمية، حيث يعتبر الفن جزءاً لا يتجزأ من الحياة اليومية، بمعنى أنها تندخل في كثير جداً من النشاط اليومي،

(ج) نقل هذا الكتاب إلى العربية الأستاذ أحمد حمدي محمود (الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٤) ولقد تتبع لا يختنرت في الصفحات الأولى من الكتاب العلاقة بين الموسيقى واللغة على الخصوص ، ويذكر أن لغة حاجة ماسة إلى معرفة اللغة اللاتينية تتجلى على الأخص عند دراسة موسيقى القرون الوسطى لأن معرفتنا بموسيقى تلك العصور تكاد تكون كلها مستمدة من الأبحاث النظرية التي كتبها الرهبان العلماء بتلك اللغة . كذلك يرى أن أفضل المؤلفات الموسيقية العالية كتبت باللغة الألمانية ولن يستطيع سوى أولئك الذين يعرفون اللغة الألمانية معرفة وثيقة أن يدركوا المعاني الحقيقية لكائنات باخ وأوبرات موتسارت . . . ويضع جانب كبير من سحر الأفنية الألمانية (ليد) في القرن التاسع عشر . . . إذا لم تكن باللغة الألمانية . وإذا لم تفهم فهمًا صحيحاً . . . والأمور بالمثل فيما يتعلق باللغة الفرنسية ، إذ لن تلمس الأعمال الفنية الحقة في الموسيقى الفرنسية عن كل سحرها ولذاتها الصقول إلا لمستمعين يستجيبون استجابة سريعة إلى كل كلمة في هذه اللغة وإلى كل نبرة فيها . . . وهكذا . ومن ناحية أخرى يرى لا يختنرت أنه من الصعب فهم تطور الموسيقى في ألمانيا مثلاً ابتداء من ١٥٠٠ دون معرفة بعض الإصلاح الديني وبداية الكنيسة البروتستنتية أو بفهم معرفة النزاع بين جنوب ألمانيا الكاثوليكي وشمالها البروتستنتي . كذلك فإن النفاذ إلى روح (هايدن وموتسارت) يتطلب التعرف على حالة الحضارة في النمسا حيث كان الإشراف والنبلاء يعرفون الموسيقى وقيمون دوراً خاصة للأوبرا وكانت لهم فرق موسيقية خاصة بهم . والأمثلة على علاقة الموسيقى بظاهر الحضارة المختلفة يكثر بها هذا الكتاب العميق الهام .

وبخاصة النشاط الجمالي الذي تلعب فيه الموسيقى والفناء دورا أساسيا . ولقد تعرض **باسكوم Bascom** و **هرسكوفيتز Herskovits** في كتابهما عن « الثقافة الأفريقية : دراسات في عناصر الاستمرار والتغير » * لكثير من الأمثلة التي توضح ذلك . فقبلية الهوتو في رواندا مثلا تتميز مالا يقل عن ٢٤ نوعا من الأغاني الاجتماعية العامة التي لا تدخل في نطاق الأغاني الدينية . وتتناول الأغاني الاجتماعية موضوعات كثيرة ، فمنها ما يفنيه موسيقيون محترفون لأغراض الترفيه ، ومنها ما يؤدي في مناسبات شرب البيرة أو الحرب أو تقديم الولاء لرعيم ، أو الصيد أو الحصاد أو الأشغال العامة . . . ومنها ما يتعرض للاوروبيين بالسخرية ، أو يتحدث عن الموت أو يتناول موضوعات مبتذلة . . . وبالمثل نجد عند قبيلة التوتسي في رواندا أيضا كثيرا من الأغاني التي تتناول مختلف الموضوعات حتى السياسية منها . (صفحة ١٠٣ من الترجمة العربية) . فالطبول عندهم تعتبر رمزا للقوة السياسية . بل إن الدف الذي يطلق عليه عندهم اسم **كالنجا** يعتبر دفا مقدسا ، وشعارا للسيادة والسلطة وحماية المجتمع من الخطر ، ولذا فإنه لا يقرع إلا في مناسبات خاصة ، بل إنه يتمتع بمنزلة اجتماعية عالية ، وله حقوق تماثل حقوق الملك نفسه في بعض الأمور ، ولو أن ذلك قد يبدو غريبا . فالطبول تقرع على شرف ذلك الدف ، كما أن الناس يصفقون له ثلاث مرات حين يمرون أمامه ، بل أنهم يذهبون إلى حد أن يدهنوه بالزبد وبدم أنواع معينة من الشيران تدبح كقرايين للآلهة ، وذلك بقصد وقايته من التلف وهكذا .

ومما قد تكون له بعض الدلالة هنا ما تحاوله بعض القبائل الأفريقية من اسناد بعض الرموز إلى الآلات الموسيقية ذاتها ، بحيث تمثل تلك الآلات في آخر الأمر بعض صفات الآلهة أو بعض الخصائص الإنسانية . من ذلك ما نجده عند قبيلة **بمبارا Bambara** الذين ينظرون إلى القيثارة على أنها ترمز إلى الإنسان أو على الأصح إلى السلف الأول الذي انحدرت منه القبيلة كلها . وهذه مسألة عرضت لها عالمة الأنثولوجيا الفرنسية الدكتورة **فيقيانا باك Viviana Paques** في كتابها عن **البمبارا Les Bambara** حيث تقول : « الصندوق المستطيل في هذه الآلة الموسيقية يمثل قناع كومابانا ، السلف الذي أوتى الكلمة . وترمز القطعتان الجانبيتان وأسنانه ، والأوتار الثمانية إلى كلماته . وترمز القيثارة أيضا إلى ضريحه ، ويرمز القضيبان اللذان يقطعانها عرضا إلى السلفين الثاني والثالث اللذين رافقاه عند موته . ويمثل الصندوق كذلك وجه الكاهن العراف وضريحه ، ويمثل القضيبان ساقَي الدرة اللذين غرسا في المكان الذي دفنت فيه الجثة . وفي نهاية مقبض القيثارة توجد أجراس نحاسية تلعب دورا يجمع الناحيتين الفنية والدينية ، ويشبه دور الأجراس المثبتة على لوح الطبل . . . »

« ويمثل كل صوت يحدثه كل وتر من الأوتار الثمانية نوعا من الصلاة . ويشد الكاهن العراف الأوتار كلا على حدة بحسب رتبته وتتصدر القيثارة احتفالات التضحيات ومراسيم التطهير

والمعالجة والتنقية والتكريس ، وتلعب كذلك دورا هاما في التأملات الفردية . وتعتبر نغماتها العا
الحادة سماوية ، ويعتقد انها ترمز الى الوفرة . اما نغماتها الجهرية المنخفضة الحدة فتدل ع
اشياء دنيوية وترمز الى النقص . وتستخدم القيثارة في مناسبات مختلفة كالاعلان عن اله
والترحال ، والخصب والقحط ، ودعوة الناس الى الامتثال للاوامر ، وقد توضع القيثارة بهد
بجوار مستنقع حيث يدل وجودها على السلام والطمأنينة .

« وقبل ان يبدأ العازف بالضرب على القيثارة يدنو بفمه الى فوهة صندوقها ويهمس مخا
سيد الكلمة بالعبارة التالية : (والآن جاء دورك ، فهلم نظمّ العالم) » . (باسكوم وهرسكوفيتز
المرجع السابق صفحتا ١٠٧ ، ١٠٨) .

ومن الخطأ ان نزع ان الموسيقى في الشعوب « البدائية » هي مجرد وسيلة للطرب او قضا
وقت الفراغ في الترويح عن النفس والاستمتاع ، انما للموسيقى هناك وظائف أخرى اجتماعية قاض
نجد لها مثيلا في المجتمع المتقدم والمتطور . . . انها وسيلة للاتصال ونقل الرسائل والمعلومات ع
المسافات الشاسعة ، وبخاصة في المناطق التي يصعب الانتقال فيها . فالطبول مثلا تستخدم
ارسال الاشارات ، ويساعد على ذلك النغم الغوينمي الذي يميز الكثير من اللغات البدائية
وبخاصة في افريقيا . الا ان هذا قد يعني على أية حال ان التعبير الموسيقى هنا هو ظاهرة لغوية
المحل الاول . والواقع ان هذه الظاهرة التي تعرف عموما باسم « الطبول الناطقة » تعتبر من أده
الظواهر التي جذبت انتباه الرحالة الذين زاروا افريقيا في القرن التاسع عشر ، ثم انتقل ه
الاهتمام منهم الى عدد من الانثربولوجيين الذين كانوا على دراية بالموسيقى . واجزاء كبيرة م
المؤلفات الأولى تعالج الآلات الموسيقية في القبائل البدائية ، وبخاصة الطبول وآلات القرع والند
الآخري ، وهي الآلات التي تؤلف على العموم الجزء الأكبر من الآلات الموسيقية عندهم . وليس
شك في أن ارتباط الموسيقى بالفناء يوسع من وظائفها في المجتمع ، اذ يمكن بهذه الطريقة
تصبح الموسيقى وسيلة ليس فقط لنقل الاخبار بل وأيضا لحفظ التراث . وهذه الظاهرة شائ
لدى كثير من الشعوب التي يصعب عليها تسجيل تراثها التاريخي ، والاحداث التاريخية الهامة
عن طريق الكتابة والتدوين . ومن هذه الناحية تعتبر الموسيقى والفناء المصاحب لها من أده
المدونات والتسجيلات للاوضاع الاجتماعية ، ويمكن عن طريق تحليلها التعرف بدقة على ك
من مظاهر الحياة الاجتماعية وانماط السلوك والقيم التي كانت سائدة في تلك المجتمعات
ولدينا نحن انفسنا امثلة طيبة لذلك تتمثل في القصص الشعبي الذي يؤدي بمصاحبة بعض
الآلات الموسيقية البسيطة كالربابة ، وخير مثل لذلك هو قصة أبو زيد الهلالي التي كانت شائ
حتى وقت قريب في كل أنحاء مصر .

وربما كان اهتمام الرحالة الاوائل ، ومن بعدهم علماء الانثربولوجيا ، بدراسة الموسيقى
« البدائية » راجعا في البداية على الأقل ، الى الرغبة في دراسة الاختلاف الواضح بين الاسلوا

الموسيقى

البدائي في التعبير الموسيقي والاداء الفربي . فالاسلوب الافريقي مثلا يعتمد على استعمال آلات القرع والايقاع المركب ، وليس على التوافق الموسيقي أو الهارموني كما هو الحال في الموسيقى الغربية . وكتابات الرحالة الأوائل مليئة بالوصف التفصيلي الدقيق لموسيقى الطبول الافريقية بالذات ، وما تتركه من اثر في نفوس السامعين .

ولقد كان الشائع عند الكثيرين من العلماء الذين اهتموا بتطور الفن ان الفنون « البدائية » ، او على الاصح الفنون التي توجد في المجتمعات والثقافات « البدائية » والمتخلفة ، اكثر فجاجة واقل نضوجا من فنون الشعوب المتقدمة الراقية، وهي مسألة لم يلبث العلماء والمحدثون ان رفضوها، على اعتبار ان مسألة النضوج في التصورات مسألة نسبية نظرا لارتباطها ارتباطا وثيقا بالمجتمع والثقافة السائدة من ناحية ، وبأساليب التنفيذ والاداء المستخدمة للتعبير عن تلك التصورات والافكار من ناحية اخرى . بل ان ذلك نفسه لا يصدق دائما في كل الحالات او الاحوال ، فكثير من النقوش والرسوم التي ترجع الى العصر الحجري القديم تكشف عن درجة عالية جدا من الكفاءة والدقة في الاداء على الرغم من كل ما كان يعاني منه « الفنان » المبكر من نقص وقصور في الاساليب والوسائل والادوات التي كان يستخدمها في محاولة التعبير عن تصورات وافكاره ، وهذا القول نفسه يمكن ان ينطبق بسهولة على كثير جدا من الوان الفن التي توجد الآن لدى كثير من الشعوب « البدائية » والمتأخرة في افريقيا او بولنيزيا او غيرها . فالنضوج في التصورات مسألة يصعب الحكم عليها او قياسها ، ومن الصعب « ترتيب » هذا النضوج على ما يقول علماء الانثربولوجيا الذين يذهبون الى ان كل الفنون عند كل المجتمعات وفي كل الثقافات فيها نوع خاص بها من النضوج والرقه والسمو ، وان كان يصعب تقديرها ، الا اذا فهمنا مقومات تلك الثقافة والعناصر الاساسية التي تدخل في تكوينها ، ومدى التفاعل بين الفنان والثقافة التي يعيش فيها ، وبالتالي قدرته على التعبير عن تلك الثقافة .

وتمتلىء كتب تاريخ الموسيقى بشل هذه الآراء والمواقف المتضاربة ، فلقد كان السائد حتى عهد قريب ان كثيرا من موسيقى الشعوب المنخلفة، وبخاصة الشعوب والجماعات البدائية ، تخلو من الشكل والمعنى ، وانها مجرد اصوات متنافرة لا تنتظمها وحدة ، او انها مجرد نغمات رتيبة تسير على وتيرة واحدة . كما سبق ان ذكرنا ، وانها على العموم اكثر بساطة واقل تعقيدا من الموسيقى الغربية او موسيقى المجتمعات والشعوب الاكثر تقدما ورقيا وحضارة. الا ان الدراسات التحليلية التي قام بها علماء الموسيقى المعاصرون الذين اهتموا بتلك المشكلة كشفت عن خطأ هذه الاحكام وعدم دقتها . صحيح ان موسيقى الشعوب « البدائية » تعتمد على الايقاع اكثر مما تعتمد على اللحن ، وانها تتم غالبا عن طريق الغناء وبعض آلات القرع البسيطة الساذجة اكثر مما تعتمد على استخدام مجموعة كاملة من الآلات المختلفة التي تصدر عنها اصوات وانغام متنوعة ، الا ان الظاهر - على ما يقول هؤلاء العلماء الموسيقيون - ان انماط الايقاع في الموسيقى الاوروبية الحديثة

اشد بساطة منها في كثير من الموسيقى غير الغربية وبالذات الموسيقى الافريقية التي تتميز ايقاعاتها بالتعقيد وسرعة التغير ، فليس ثمة علاقة مباشرة بين الآلات الموسيقية المستخدمة في العزف وبساطة انماط الايقاع بل الاكثر من ذلك ، فالمعروف ان الايقاعات غير الاوروبية فتحت امام الموسيقيين في الغرب امكانات اوسع وافصح للتعبير الايقاعي اكثر مما كان مألوفاً في الموسيقى الغربية في الماضي . والمعروف ايضا انه في كثير من المناطق قد يصاحب الايقاع الموسيقي انماط اخرى من الايقاع تتمثل في حركات الجسم او آلات القرع او التصفيق او الضرب بالأيدي على الافخاذ او على بعض اجزاء الجسم الاخرى ، او طرق بعض العصي احداها بالآخرى وذلك كله بالإضافة الى قرع الطبول .

كذلك بينت لنا الدراسات الحديثة التي اجريت على موسيقى الشعوب « البدائية » ان تلك الموسيقى تكشف عن انماط محددة تمام التحديد ، وانما ليست موسيقى عشوائية على الإطلاق . ومع انه يوجد لدى كل شعب من تلك الشعوب « البدائية » عدد محدود فقط من الانماط التي يتبعونها في موسيقاهم واغانيهم فان هناك انماطاً اخرى اكثر سعة ورحابة وانتشاراً ، بمعنى انها تمتد وتتسع بحيث تتجاوز حدود القبيلة الواحدة ، كما ان من السهل تحديد المناطق التي تسودها تقاليد موسيقية متشابهة - ان صح هذا التعبير - بنفس السهولة التي يمكن بها تحديد المناطق الثقافية التي تسود فيها عناصر ثقافية معينة . ويقول آخر اكثر وضوحاً فان في الامكان تحديد المناطق الموسيقية في افريقيا مثلاً تحديداً دقيقاً ، بمعنى تقسيم القارة كلها الى مناطق موسيقية متميزة تبعا للانماط الموسيقية التي تسود في كل منها بنفس الطريقة التي تقسم بها تلك القارة الى مناطق اقتصادية او سكانية او دينية ، او ما الى ذلك . وهذه على أية حال مسألة توفر عليها عدد من علماء الانثروبولوجيا والفولكلور الذين اهتموا بانتشار الانماط الموسيقية مثلما فعل آلان لوماكس Alan Lomax مثلاً في كتابه الطريف عن Folk Song Style and Culture الذي يدرس فيه العلاقة القوية بين اسلوب الاغنية الشعبية والثقافة . وقد صدر الكتاب عام ١٩٦٨ ويعتبر مدخلاً جديداً في دراسة الموسيقى وعلاقتها بالثقافة التي تسود مجتمعا من المجتمعات .

والمهم هنا هو ان انماط التعبير الموسيقي عند الشعوب « البدائية » انماط معقدة ، بعكس الاعتقاد الشائع عند معظم الناس ، كما انها تختلف اختلافاً كبيراً عن الصور الموسيقية الغربية . وكان ذلك من اكبر الاسباب التي منعت علماء الانثروبولوجيا من ان يسجلوا الموسيقى البدائية اثناء وجودهم في المجتمعات التي كانوا يدرسونها ، اذ كان من الصعب عليهم ترجمة تلك الاصوات الى السلم الموسيقي الاوروبي على الفور . ومن هنا كان هؤلاء العلماء يلجأون الى التسجيلات الصوتية ولكن حتى ذلك لم يتم الا في مرحلة تالية من تاريخ البحوث العقلية او الميدانية . وعلى العموم فلقد جمع علماء الانثروبولوجيا الذين اهتموا بالموسيقى والفناء كثيراً من الامثلة التي تعتبر بمثابة ثروة موسيقية هائلة والتي تعطي فكرة واضحة عن ارتباط الموسيقى والفناء بكل مجالات الحياة ؛ فهناك مثلاً اغاني العمل والموسيقى الدينية والموسيقى والترانيم الجنائزية واغاني اللعب

الموسيقى

وشرب البيرة والحرب وغير ذلك . ولقد خضعت هذه العينات والنماذج للدراسة والتحليل ، ومع ذلك فهناك كثير من الثروة الموسيقية لدى تلك الشعوب والقبائل تنتظر من يهتم بجمعها وتسجيلها واخضاعها للتحليل الدقيق ، وهذه كلها أمور تحتاج لاعداد خاص حتى يمكن فهم تلك الموسيقى الصادرة عن شعوب لها ثقافات وتصورات تختلف اشد الاختلاف عن ثقافات وتصورات الغربيين .

وثمة مسألة اخرى هامة يجدر بالباحث ان يأخذها في الاعتبار حين يدرس تاريخ الموسيقى عند الشعوب ، واختلاف خصائصها باختلاف الثقافات والمجتمعات ، واعني بذلك مدى المشاركة في « الصنع » و « الاداء » . فالمعروف ان الشعوب « البدائية » والمتخلفة او المتأخرة لا تعرف نظام التخصص وتقسيم العمل ، على الاقل بالمعنى السائد في المجتمع المتقدم الراقي ، وبالذات المجتمع الصناعي الغربي ، وعلى ذلك فليس من المتوقع ان نجد فيها - كما سبق ان ذكرنا في بداية هذا الكلام - موسيقيين محترفين متخصصين ينقطعون طيلة الوقت للتأليف الموسيقى او للاداء والعزف كما هو الحال في المجتمعات الاكثر تقدما . انما الاقرب الى الواقع ان يكون « الانتاج » او التأليف والاداء على السواء عملا جماعيا ينبعث من الجماعة كوحدة ويشترك فيه الكثيرون من افراد الجماعة . . ولو سرنا مع هذا المنطق لامن لنا ان نقول انه كلما كانت الجماعة اشد تأخرا وبداة كانت المشاركة في العمل الفني اكثر « جماعية » وكما يقول « جيكوبز » Jacobs وشستيرن Stern في كتابهما القصير « مقدمة في الانثربولوجيا » ان كل طفل وكل صبي ومراهق في المجتمعات البسيطة التي تعيش على الجمع والالتقاط يعرف كل الموسيقى التي تتلاءم مع جنسه الخاص . وانه في بعض الجماعات التي تعيش في المنطقة القريبة من امريكا الشمالية نجد ان جميع الصبيان والمراهقين على علم ومعرفة بكل الاغاني التي تتردد في المجتمع ، بل ويعرفون كيف ينفونونها بالفعل ، وهذا وضع يختلف تماما باختلاف عنه في الجماعات التي تعيش على الساحل الشمالي الغربي من المحيط الهادى ، والتي تعتبر اكثر تقدما من الناحية الاقتصادية من الجماعات السالفة الذكر على الرغم من انها تعيش هي ايضا على الجمع والالتقاط ، فهنا نجد عددا من « المؤلفات » الغنائية التي ينظر اليها كما لو كانت « ملكا » خاصا لبعض القبائل او العشائر او العائلات الكبيرة ، او لاحدى الجمعيات السرية بالذات ، بحيث لا يسمح لغير اعضاء تلك الجماعات الاشتراك في اداء هذه الاغاني . *** ويزداد ذلك الوضع وضوحا في المجتمعات الزراعية البسيطة .

(****) يذهب عدد من العلماء ومنهم كارل بيشر Karl Bücher الى القول بان الغناء بدا في الاصل لمصاحبة العمل الجماعي الرتيب كوسيلة للتشجيع على الاستمرار فيه . ولكن ليس هنالك في واقع الامر ما يدل على صحة هذا الراى وان كان يكاد يكون من المؤكد ان الموسيقى المصحوبة بالغناء كانت اسبق في الظهور على الموسيقى الآلية بمئات الآلاف من السنين . والواقع ان الموسيقى الآلية كانت قليلة جدا حتى العصر الحجري الحديث حين تقدمت صناعة الادوات والآلات الحجرية وما صاحب ذلك من زيادة في التخصص وظهور المجتمعات الزراعية والرعية الفنية مما ادى الى صناعة كثير من الآلات الموسيقية التي تعطي تعبيرا اعمق واكثر صدقا . وازاء ذلك يرى كثير من علماء الانثربولوجيا ان الموسيقى مرت في تطورها المبكر بمرحلتين :

الاولى هي موسيقى العصور الباليوليثية التي استمرت فترات طويلة جدا من الزمن ، ومعظم هذه الموسيقى كان عبارة عن غناء وتنظيم لصوت الانسان .



وهكذا نجد أن درجة التخصص تزداد بتقدم المجتمع ، بحيث نجد في آخر الأمر أن جزءاً صغيراً جداً من الموسيقى هو الذي يكون معروفاً وشائعاً عند غير المتخصصين (صفحة ٢٣٣) ، بمعنى أن تكون هناك في المجتمعات الأكثر غنى وثراء (ضمن دائرة المجتمعات والشعوب المتخلفة عموماً) فئات من الناس (متخصص) في تأليف الموسيقى وأدائها أو عزفها وفي الفناء . ويقول آخر فإنه بينما يكون « المؤلفون الموسيقيون » - أن صحت هذه التسمية - في المجتمعات البسيطة التي تعيش على الجمع والالتقاط نسبة كبيرة جداً من أعضاء المجتمع فإن هؤلاء « المؤلفين » لا يؤلفون سوى نسبة صغيرة في المجتمعات الأكثر تقدماً ، إلى أن نصل إلى المجتمع الراقي الحديث ، حيث نجد أن الذين يشتغلون في مجال الموسيقى فئة محدودة بالنسبة للعدد الكلي للسكان . فالمسألة إذن متصلة اتصالاً وثيقاً بطبيعة النسق الاجتماعي ، ولا علاقة لها بالقدرة على الإبداع الفني والموسيقى أو العجز عنه .

فالموسيقى عموماً تحتاج إلى تدريب ومران وتربية واعداد ، ولكن بينما يتلقى الشخص العادي في المجتمع « البدائي » ذلك الاعداد في حياته اليومية بطريقة تلقائية كجزء من تربيته العادية ومن عملية التنشئة الاجتماعية ، فإن ذلك يحتاج إلى ترتيبات خاصة في المجتمع المتقدم الحديث . ومن هنا فإن الذين تتاح لهم الفرصة لتلقي مثل هذا الاعداد هم قلة محدودة في المجتمع . فالشخص في المجتمع الراقي المتقدم لا يتعرض إذن في حياته العادية لنفس المؤثرات التي يتعرض لها الشخص في المجتمع « البدائي » حيث يتعلم ويتلقى كل التراث الموسيقي الخاص بمجتمعه في سن مبكرة بحيث يصبح جزءاً من تكوينه ، كما أنه يشارك بالفعل في خلق وانتاج الموسيقى وفي أدائها على السواء .

• • •

كل هذا يدفعنا في آخر الأمر إلى إثارة السؤال الذي يتردد في معظم الكتابات الأنثروبولوجية وهو : إذا كان الأمر كذلك فمن هو إذن الذي يستطيع أن يحكم على الأعمال الموسيقية ؟ ذلك أن



والمرحلة الثانية هي موسيقى العصر الحجري الحديث المتأخر وما تلاها من عصور أكثر حداثة في تاريخ العالم القديم ، وقد ازداد فيها الميل إلى التعبير الموسيقي باستخدام الآلات . ومنذ هذه العصور ظهر كثير جداً من الآلات الموسيقية التي تتراوح بين الآلات الوترية البسيطة والآلات القرع كالطبول والجلجل . ومع ذلك فإن ظهور الآلات الموسيقية المعقدة والأكثر تطوراً لم يتم إلا بعد أن أحرز الإنسان مزيداً من التقدم التكنولوجي في المراحل المتأخرة من العصر الحجري ، أو على الأصح خلال عصور استخدام المعادن في قارات العالم القديم . والمفنون أن بعض أشكال ونماذج الآلات الموسيقية الأكثر تقدماً وتطوراً انتشرت من الشرق الأوسط إلى معظم أنحاء العالم القديم ، وأهم هذه الآلات هي الآلات الوترية كالقيثارة Cythara وما شابهها ، وهي كلها آلات ذات قدرة عالية على التعبير الموسيقي المؤثر العميق . والأغلب أيضاً أن هذه الآلات انتقلت إلى أمريكا عن طريق الاستعمارية والانتشار ، نظراً لأن هنود أمريكا الحمر لم تكن لديهم أية آلات موسيقية متقدمة . ويمكن تقسيم الذي يريد الاستزادة في هذا الموضوع الرجوع إلى : -

Boas, F.; Primitive Art ; pp. 340—48 ; Roberts, H.H; "Primitive Music" in Encyclo-
daedia of Social Science XI 1933.

علماء الموسيقى أنفسهم رغم اتساع معرفتهم بتاريخ الموسيقى وتطورها واساليبها ، ورغم قدرتهم على التحليل يتضاربون في أحكامهم حول مدى أصالة موسيقى بعض الشعوب ودرجة تعقيدها أو بساطتها . ومن هنا يتجه الرأي عند بعض العلماء الآن الى ضرورة الاخذ في الاعتبار آراء ناقدى الموسيقى الوطنيين أنفسهم باعتبارهم هم الذين يستطيعون أن يحكموا بطريقة أفضل من غيرهم ، وأن يحددوا ما هو أساس وجوهري وأصيل في الاداء الفني الموسيقي . وقد دفع ذلك بدوره الى التساؤل عما اذا كان في الاستطاعة تقييم الاعمال الموسيقية التي تنتمي الى ثقافات مختلفة والمقارنة بينها ؟ اذ كما يقول جيكوبز وشتيرن ، اللذان أشرنا اليهما من قبل ، اذا ما كان يمكن القول بأن الموسيقى الأوروبية في القرنين الماضيين مثلا وصلت الى مستوى أعلى من حيث التطور الجمالي عن الاغاني الطقوسية والشعائرية عند قبائل النافا هو مثلا (المرجع السابق صفحة ٢٣٩) . وقد يكون الجواب على ذلك هو أن من الصعب تقييم هذه الانماط المختلفة من موسيقى الشعوب ، والمفاضلة بينها نظرا لانها تنتمي الى أنواع مختلفة من الثقافات ، ولذا فانها تعرض خصائص وملامح واساليب مختلفة ، كما انها تنبع من أنماط مختلفة من التراث ، وترمز الى مظاهر مختلفة أيضا من الحياة ، ومن هنا كان من الصعب المقارنة بين مستويات التعبير فيها ، وإن أية محاولة لاجراء المقارنات بينها سوف تبدو غير عادلة ، بل وليس لها محل على الإطلاق . ولعل هذا هو الذى يدفع علماء الانثربولوجيا المعاصرين الذين يهتمون بدراسة اساليب التعبير الموسيقى الى القول بأن مهمة العلم هي العمل على حفظ ووصف الانجازات الابداعية التي أمكن انتاجها عن طريق الاساليب الفنية المختلفة ، والعمل على تشجيع الناس على فهم كل هذه الاساليب وتعليمهم كيف يتذوقونها جميعا .

ومع ذلك فالمشاهد أن ثمة في الوقت الحاضر نوعا من التقارب بين أذواق الناس أو على الاصح قدرتهم على تذوق كثير من الموسيقى الغربية على ثقافتهم التقليدية . وربما كان أهم عامل ساعد على ذلك هو انتشار وسائل الاعلام السمعية ، وبالذات راديو الترانزيستور ، الذى جعل في الامكان الاستماع الى مختلف شعوب العالم حتى في أقصى المناطق وأكثرها بعدا وانعزالا . بيد انه أدى في آخر الامر الى ظهور وضع ينظر اليه كثير من علماء الموسيقى وبخاصة المهتمين منهم بدراسة موسيقى الشعوب المختلفة بكثير من الارتياح أو على الأقل عدم الارتياح ، ونعني بذلك الظاهرة التي يطلق عليها اسم « تمييع الثقافات » والتقاليد الموسيقية . والمقصود بذلك أن يتبنى أحد الشعوب ثقافة شعب آخر بطريقة تؤدي الى ضياع معالم ثقافته الخاصة . وهذه ظاهرة قديمة ومعروفة في تاريخ الموسيقى بالذات عند كثير من الشعوب ، وهي من هذه الناحية تختلف اختلافا كبيرا عن ظاهرة التأثير والاستعارة التي تساعد على تطوير وتقديم الموسيقى التقليدية لدى شعب معين على الاحتفاظ في الوقت نفسه بطابعها الاصيل المميز . وتتمثل ظاهرة تمييع الموسيقى بأوضح صورها في تقبل الشعوب المختلفة للموسيقى الغربية الحديثة ومحاولة تقليدها ، اعتقادا منهم أن ثقافة الغرب المتقدم الراقى هي بالضرورة أسمى وأرفع من ثقافات الشعوب التقليدية المتخلفة ، وساعد على ذلك أن الموسيقى الغربية الحديثة تتميز بالسهولة في الكتابة وفي العزف وفي الحفظ

وذلك بعكس معظم أنواع الموسيقى التقليدية التي يحتاج إتقانها الى كثير من الوقت والجهد . وقد يبالغ بعض الكتاب في تبين اثر هذه الظاهرة بحيث نجد أحد خبراء الموسيقى الاسيوية منلا وهو **تران فان خي** يقول في مقال له في مجلة « رسالة اليونيسكو » (العدد ١٤٥ يوليو ١٩٧٣) « لقد وصل تمييع الثقافات الى حد وبائي ، وسبب دمار التقاليد الموسيقية في المجتمعات غير الصناعية ، لانه بدلا من استعارة عناصر جديدة وبناءه من الغرب تعطي قوة وحيوية لتقاليدهم الموسيقية استعار الاسيويون والافريقيون العناصر التي لا تتلاءم مع المبادئ الاساسية لموسيقاهم التقليدية . و تمييع الثقافة ظاهرة عالمية ، والذي يجب علينا ان نفعله هو ان نحول القوة الهدامة فيها الى قوة بناءة . ويظهر لي أن المشكلة هي مشكلة الملاءمة أو عدم الملاءمة . فبينما ينتج مزيج العناصر الملائمة نماذج ناجحة فان عدم ملاءمة العناصر يسبب الرفض (عدم القبول) » (صفحة ١١) .

والمسألة على العموم تحتاج الى مزيد من التعمق والدراسة .

والدراسات التي يشتمل عليها هذا العدد من المجلة ، تعرض لعدد من أنماط ومظاهر الموسيقى العربية التقليدية وموقعها من التراث الحضارى العالمى وخصائص أشكالها الفنية . واننا نؤمن بأن الموسيقى ، باعتبارها فنا راقيا ساميا ، تحتاج الى مثل هذه المعالجات الجادة الرصينة . وقد تكون هذه بداية لأن نأخذ جميعا أمور الموسيقى بما تستحقه من عناية وتعمق في الدراسة والبحث الاصيل .

الحرر

★ ★ ★

• سمحة الخولي

الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية

تمثل تقاليد الارتجال الموسيقى عنصرا جوهريا مميذا لروح الحضارات الموسيقية الشرقية على اتساع رقعتها وتنوع لهجاتها ، سواء في العالم العربي أو في شبه الجزيرة الهندية ، أو في الجمهوريات الشرقية بالاتحاد السوفييتي وغيرها من الأمم التي تندرج تحت المفهوم العام للشرق . وسيقتصر هذا البحث جغرافيا على المنطقة التي تضم البلاد العربية من العراق شرقا الى المغرب غربا ، وإن كان يأخذ في الاعتبار الوشائج الوثيقة التي ربطت بين الموسيقى العربية والموسيقى التركية والفارسية . ويتناول هذا البحث ، فن الارتجال في اللغة المشتركة للموسيقى العربية الإسلامية ، وهي اللغة التي نشأت من اندماج عناصر موسيقية ، تتحد في جوهرياتها

* د. سمحة أمين الخولي . عميدة المعهد العالي للموسيقى . وانتخبت عام ١٩٧١ أمينا للمجمع العربي للموسيقى ، لها العديد من البحوث والترجمات واشتركت في تأليف عدد من الكتب .

(١) أساس هذا المقال بحث لم ينشر ، قدم بالانجليزية للمؤتمر الدولي العاشر للموسيقى والذي نظمه المجلس الدولي للموسيقى في أكتوبر سنة ١٩٧١ بموسكو وقد ألقى هذا البحث أمام اللجنة الرابعة بالمؤتمر وكانت مختصة ببحث « تطور التقاليد القومية في الموسيقى » .

وان اختلفت في لهجاتها المحلية بعض الاختلاف ، وهى لغة تتميز بخصائص مقامية وإيقاعية وجمالية خاصة . ويهتم هذا البحث بدراسة الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية الفنية (غير الشعبية) التى تمارس في الوطن العربى عامة ، وتلك التى تمارس في الشرق وفى مصر بصفة خاصة .



تعرف بعض المراجع الاوربية فن الارتجال Improvisation بأنه « الجمع بين التفكير والاداء الموسيقيين فى آن واحد . الفعل البدائى للاداء الموسيقى » (جروف طبعة سنة ١٩٥٦) ومثل هذا التعريف يظهر بوضوح مدى الاختلاف الجوهرى بين مفهوم الارتجال فى الشرق ومفهومه فى الغرب ، فعلى الرغم من أن الارتجال كان يمارس دائما كفرع من فروع الموسيقى الفنية art music فى الحضارتين ، الا أن مكانه ووظيفته عند كل من الموسيقيين يختلف الى حد التناقض ، وفيما يلى عرض عام مقارن لمفهوم الارتجال وتطوره فى الشرق والغرب ، لعله يعين على ابراز ذلك الاختلاف الجوهرى .

كان لفن الارتجال اهمية مرموقة فى الموسيقى الغربية فى العصور الوسطى ، فقد اسهم ارتجال المنشدين الكنسيين فى نشأة فن البولي فونية (٢) المميز للموسيقى الاوروبية ، وكانت اضافاتهم المرتجلة فوق اللحن الدينى (وتسمى الرسكانت) أساسا لاستنباط قواعد هذا الفن وتقنياتها فيما بعد . وكما نشأت البولي فونية الغنائية على أساس من الارتجال فان موسيقى الآلات كانت كذلك مدينة للارتجال بظهور بعض صيغ موسيقى العزف مثل البريلود (المقدمة) والفانتازيا والتوكانه (٣) ، وهى التى احتلت مكانا هاما فى بدايات موسيقى الآلات فى اواخر عصر النهضة . وعندما ظهرت الصوتاته Sonata للوترات فى ايطاليا (كوريللى) كان تدوين المؤلف لها مجرد هيكل ينبغى على العازف ان يضيف اليه بعض التفاصيل المرتجلة ، وكذلك كان ارتجال الحليات المنمقة أمرا مشروعا ومطلوبا من عازف الكلافسان (٤) . وفى نفس العصر كان على مغنى الأوبرا ان يرتجل فقرات غنائية زخرفية طويلة فى اغاني الأوبرا الانفرادية (الأريا) حتى لا يتكرر القسم الاول من الاغنية بنفس نصه ، وكان المؤلفون يشجعون على هذا الارتجال ، بل كان هناك قدر ضرورى من الارتجال فى كل موسيقى عصر الباروك (القرن السابع عشر

(٢) البولي فونية هى فن تكثيف النسيج الموسيقى باضافة اللحن متشابكة تمتزج بلحن أصلى .

(٣) التوكانه (Toccata) مقطوعة شبه تقاسيمية الآلات تمتاز بالسرعة والبريق ولذلك استمدت اسمها من مصدر اللمس (توكارى) .

(٤) الكلافسان بالفرنسية أو الهاريسكورد بالانجليزية آلة أقدم من البيانو وتشبهه فى مفاتيحه أو ملامسه وان كان الصوت يصدر فى الكلافسان بنبر الاوتار وليس بالطرق عليها كما فى البيانو .

(٥) الباص المتصل اسم يطلق على سطر لحنى منخفض تؤديه آلة قوسية مثل التشيللو وتدوين تحته ارقام تدل على التالفات الهارمونية التى تقوم بعزفها من واقع هذه الارقام آلة ذات مفاتيح مثل الكلافسان أو الاغن . وكان عازف الهارمونيائ يرتجل فى ربطه بين التالفات وبعضها والباص المتصل كان من السمات المميزة لموسيقى عصر الباروك غنائية أو آلية ثم اختفى بعد ذلك .

وأوائل الثامن عشر) يتمثل في أداء الباص (٥) المتصل Basso Continuo ، وظل عازفو البيانو يمارسون الارتجال بطلاقة حتى عصر **برتهوفن** (في أوائل القرن التاسع عشر) ، كما كان العازفون المهرة (الصوليست) يرتجلون الكاونسات (الفقرات التقاسيمية الانفرادية الحرة) في الكونشرتو الكلاسيكي عند أول ظهوره في القرن الثامن عشر ، هذا فضلا عن التقاليد العريقة لفن الارتجال البوليفوني على آلة الأرغن (٦) .

ولعل النظرة السريعة الى هذا العرض تدلنا على أن الارتجال يلعب دورا عظيما في الموسيقى الغربية ، غير أن القرون الخمسة الماضية قد شهدت تصاعدا في الصراع الصامت الطويل بين المؤلف الموسيقى وبين الخيال الحر للفنان الذي يؤدي الموسيقى . فقد شجبت سلطات الكنيسة الاضافات المرتجلة التي كان المنشدون يضيفونها الى التراتيل الدينية ، واتخذت اجراءات صارمة لمنع هذه الاضافات وتحديد مداها (فأصدرت الكنيسة سنة ١٣٢٤ مرسوما شديدا للجهة يحرم على المنشدين التصرف في نص اللحن الديني ، ثم أصدر مجمع ديني سنة ١٥٦٤ مرسوما شبيها) . وبتطور التدوين الموسيقى أخذ المؤلف يحسن بطراد كل الوسائل والأدوات التي تحفظ عليه تأليفه وتحصيه من أى اضافات مرتجلة من جانب المؤدى . والحق أن الدقة المتزايدة في التدوين من جانب ، ونمو النزعة الفردية لدى المؤلف الموسيقى من جانب آخر ، قد عملا على اضعاف الارتجال في الموسيقى الغربية ، حيث بدأ الارتجال يستقل بذاته ليعيش منزويا في ركن صفي هو الذي نعرفه في الارتجال على آلة الأرغن ، ثم أخذ ينحسر من الموسيقى تدريجيا حتى ليكاد يختفى اليوم كلية من الموسيقى الغربية .

فاذا استثنينا عازفي الأرغن وموسيقيي الجاز (٧) ومدرسي ايقاع دالكروز (٨) وبعض المحاولات المعاصرة (التي بدأها شارلز آيفز واستمرت فيها اقلية من مؤلفي الطليعة المحدثين (٩) - اذا استثنينا هذه الفئة القليلة فاننا نستطيع القول بأن فن الارتجال قد توارى في أوروبا الى الخلفية، ولم يعد يحتل مكانا معترفا به في فنون الموسيقى الغربية .

أما في الموسيقى الشرقية فلقد كان الموقف من الارتجال دائما مختلفا تماما ، لاسباب جوهرية تمس جماليات الموسيقى الشرقية وفلسفتها . ذلك أن الشرق لم يعرف أبدا نزعة تقديس المؤلف الموسيقى (وهي من مميزات القرن التاسع عشر في أوروبا) - ذلك التقديس الذي ينظر

(٦) الأرغن : آلة تصدر الصوت بواسطة انابيب متصلة بالمفاتيح (الملامس) التي يعزف عليها العازف ، وهي من اقدم وأهم آلات الموسيقى الغربية .

(٧) يحتل الارتجال حتى اليوم مكانا هاما في موسيقى الجاز والموسيقى الدارجة (البوب) فتأخذ كل آلة دورها في الارتجال بينما تصاحبها الآلات الأخرى مصاحبة تمثل هيكلا هارمونيا فقط .

(٨) ابتكر جاك دالكروز (Dalcroze) (١٨٦٥ - ١٩٥٠) طريقة تعليمية مشهورة لتلقين عناصر الموسيقى (الصولفيج لحنا وايقاما) ، والهارمونية (على أساس من الحركة الجسمانية . ويحتاج المدرس في طريقة دالكروز الى ابتكار الموسيقى للتمارين التي يؤديها الطلاب ، ولذلك تدرس مدارس دالكروز الارتجال الموسيقى على البيانو كمعصر اساسي في هذه الطريقة .

(٩) من أمثال لوكاس فوس Foss وشتوكهاوزن Stockhausen

لانتاج المؤلف الموسيقى على أنه تعبير نهائي لا يترك مجالا لأي اضافة تلقائية مبتكرة من جانب العازف - ولذلك كان ذلك الصراع الدفين بين المؤلف الموسيقى والمؤدي أمرا غريبا تماما على الطبيعة الموسيقية الشرقية ، فالمؤلف والمؤدي في الشرق يتعايشان معا ، بل ان كلا منهما يعتبر مكمل الآخر ويكاد جهدهما يندمجان معا ، حتى ان عملية الخلق الموسيقى يمكن أن تصد عملا مشتركا ومتبادلا يجتمع المؤلف والمؤدي على تحقيقه في صورته الكاملة ، فالمؤلف الموسيقى في الشرق يخلق اطارا عاما للموسيقى ، بينما يتولى المؤدى مهمة بث الروح في هذا الاطار وازضافة التفاصيل المبتكرة اليه في حدود متعارف عليها ، ويهدىء من تقاليد مبدلة تتوارثها الاجيال ويسلمها الأستاذ لتلاميذه جيلا بعد جيل ، ولذلك تعيش الموسيقى الشرقية حياة جديدة في كل مرة تؤدي فيها ، بما يضيفه عليها المؤدى من فنه وخياله .

ولا شك أن انتقال الموسيقى الشرقية بالتواتر الشفاهي كان عنصرا حاسما في تطور القدرات الارتجالية للعازف أو المؤدى في الشرق ، غير أنه من العسير تحديد ما اذا كانت أهمية الارتجال هي التي شجعت الابتكار عند المؤدى الشرقى ، أم ان الدور الخلاق الذي يقوم به المؤدى في الشرق هو الذى أنتج فنا في الارتجال على جانب عظيم من التقدم باعتباره المجال الذى يتاح فيه للمؤدى ان ينطلق بمهارته وتفننه وخياله . ومهما يكن من أمر فان مفهوما واحدا محققا على كل حال وهو مفهوم « المؤدى المبتكر » (Creative Performer) كان دائما شيئا جوهريا في تقاليد الموسيقى الشرقية ، والعربية بصفة خاصة ؛ بل ميمزا لها . وتبرز أهمية هذا الدور المتعارف عليه ، دور « المؤدى المبتكر » ، في صور عديدة وبدرجات متفاوتة في الموسيقى العربية ، وهذه الصور للارتجال هي التى سنفحصها هنا في محاولة لتقدير القيمة الفنية الحقيقية لتقاليد الارتجال في الموسيقى الشرقية ، في الماضى والحاضر .



ماهى اذن الأبعاد الكاملة لابتكار الفنان المؤدى في الارتجال في الشرق ؟ والى أى حد يكون ارتجاله تلقائيا وأصيلا والى أى حد يهتدى في ارتجاله باطار يحدده العرف والتقاليد ؟ وكيف يكمل خيال « المؤدى المبتكر » أفكار المؤلف الموسيقى ؟ وما هي المظاهر المختلفة لتقاليد الارتجال في الموسيقى العربية الفنية ؟

ان الدافع الى الارتجال دافع عميق الجدور في الشرق الاسلامى ، لان اصدق واوضح تعبير عنه هو الترتيل المنظم لآيات القرآن الكريم ، وهذا الترتيل ممارسة دينية ترجع الى اقدم عصور الاسلام وقد امتدت عبر التاريخ دون ان يمسها التحريف أو التطوير ، وبذلك حفظت تقاليد الارتجال حية باعتبارها عنصرا جوهريا في التراث والحضارة الاسلامية .

وعلى الرغم من أن ايقاع الترتيل القرآنى يستمد من عروض الكلمات فان الجانب اللحني لهذا الترتيل يتيح الفرصة كاملة امام الخيال المرتجل للمرتل بوحى من معانى الكلمات ، وفي اطار تقاليد فنية دقيقة تحدد المسلك اللحنى الوقور الملائم للترتيل القرآنى ، وهى تقاليد ترفض المبالغة في التنغيم ، كما ترفض أى افراط فى الزخرف اللحنى ، من شأنه ان يبتعد بالترتيل

عن قدسية المعاني الدينية ، او بقربه من أسلوب الغناء النبوي . وهكذا احتفظ أسلوب الترتيل القرآني المرتجل - وبغير قانون مكتوب - بهذا الخيط الدقيق الذي يفرق بينه وبين الغناء ، وظل المرتلون في أنحاء العالم الاسلامي يرتجلون نغمات الترتيل عبر القرون داخل هذا الاطار اللجنى الخاص بالكلمات والمعاني الدينية . ولقد عاش أسلوب ترتيل القرآن والاذان ، وتناقلته الاجيال بالممارسة والتواتر الشفوي وحافظت على تقاليده بكل أمانة واحترام ، وبذلك أصبحت تقاليد الترتيل الديني المنغم تمثل صلب فن الارتجال في الموسيقى العربية ، وبذلك حافظت على عنصر الارتجال فيها باعتباره أحد المراجع النقية الاصلية التي كانت دائما مصدرا للإلهام وللخبرة الموسيقية لاجيال عديدة من الموسيقيين المحترفين . وهناك عدد كبير من « الملحنين المبدعين » في سائر البلاد العربية ، ممن قامت حياتهم الموسيقية وانتاجهم الفني على أساس التدريب والخبرة التي اكتسبوها من خلال ارتجال نغمات الترتيل الديني (القرآن والاذان والتواشيح الدينية) .

والى جانب هذا النوع من الارتجال في المجال الديني فان عنصر الارتجال يحتل مكانة بارزة في أسلوب الممارسة الموسيقية في العالم العربي والاسلامي ، كما انه يقوم بدور حيوي في بعض أشكال الموسيقى التقليدية في التراث الموسيقي . ونستطيع ان نلخص صور الارتجال في الموسيقى العربية في ثلاثة أنواع رئيسية هي :

أ - ارتجال اللغات اللحنية الزخرفية للموسيقى المؤلفة .

ب - القوالب والصيغ الموسيقية التي تعتمد على الارتجال أو « التقاسيم » ، على أساس بناء ايقامي أو ايقامي ولحني معا .

ج - الارتجال الحر (التقاسيم) الذي لا يلتزم بإيقاع معين .

ويلاحظ ان تعبير « التقاسيم » لا يستخدم بطبيعة الحال الا في النوعين الثاني والثالث ، حيث يتخذ الارتجال صورة موسيقية محددة وقائمة بذاتها . ولما كانت الموسيقى العربية الفنية قد حفظت خلال قرون عديدة بالتواتر الشفوي وبدون تدوين مكتوب ، فقد كان على الفنان المؤدى ، مغنيا كان أم عازفا ، ان يتولى مهمة تجسيم اللحن وتنميته بما يضيفه اليه من زخرف وحليات تضيف على كل أداء روحا متجددة حية . وقد انعكست هذه المهمة بوضوح في كثير من الدراسات التاريخية الموسيقية العربية ، مثلما في كتاب الشفاء (والنجاة) (١٠) فقد أفرد فيه الشيخ الرئيس ابن سينا فصلا (١١) لفن « الزواق » وهو المجال الرئيس الذي يمارس فيه المؤدى كل مهاراته مستخدما فيها علمه الموسيقي النظري (والذي ليس بالضرورة مرتبطا بالقدرة على قراءة او كتابة الموسيقى) مع مزاجه وخياله ، وتعاون كل هذه العناصر على اضافة لمسة ذاتية دائمة التغير الى كل موسيقى مؤلفة . وهذا هو ما يفسر لنا لماذا لا يمكن ان تؤدي اى قطعة من التراث الموسيقي التقليدي مرتين بنفس الطريقة بالضبط ، وحتى لو كان يؤديها نفس الفنان . وفي أنواع

(١٠) كتاب النجاة : الفصل الخاص بالموسيقى . في هذا الكتاب تلخيص لما جاء في كتاب الشفاء لابن سينا .

(١١) مخطوطة مكتبة الأزهر من صفحة ٣٤٨ الى ٣٥٦ .

« الزواق » التي ذكرها ابن سينا ما يدلنا على طبيعة الدور الذي يقوم به الارتجال في الموسيقى العربية ، وهو دور ليس تاريخيا فقط ولكنه امتد منذ عصر ابن سينا الى اليوم ، وهو يمثل جانبا واحدا بسيطا من جوانب فن الارتجال الذي تألق فيه « المؤدي المبتكر » في الموسيقى العربية . وعندما يشترك في أداء قطعة من التراث عدد من الموسيقيين ، فيضيف كل منهم زخارفه وحلياته الى اللحن (أو الايقاع) الاصلى فان هذا الاسلوب يؤدي الى اثراء النسيج الموسيقي اثرأ هيتيروفونيا (١٢) Heterophony وهو ما يتفق مع الطابع المفرد اللحن (المونودي) المميز لكل الموسيقى الشرقية . وتمثل هذه الزخارف المرتجلة ، من عازف أو من مجموعة من المؤدين - مصدرا من أهم مصادر المتعة الفنية للمستمع المرفه الذواق الذي يطربه الرنين الموسيقي المجرد في حد ذاته .

وإذا نحن تركنا مجال الموسيقى المؤلفة التي يقوم فيها الارتجال بدور مكمل فاننا ننقل الى المجال الاصيل الذي يتربع فيه الفنان المؤدى على عرشه دون منازع ، وهنا نجد نوعين من الارتجال أو « التقاسيم » لهما قيمتهما الفنية الكبرى في تراث الموسيقى العربية الا وهما : التقاسيم الحرة (التي لا تلتزم بايقاع) والتقاسيم المقيدة .

وجدير بالذكر اننا هنا بصدد مقطوعات موسيقية قائمة بذاتها ، عمادها الارتجال ، أي أنها من ابتكار واداء العازف (أو المفي في بعض الانواع الفنائية كما سنبين فيما بعد) . وهذه القطع التقاسيمية تؤدي وظيفة بنائية معينة في « الوصلة » ، (ومعناها اللغوي مقطوعات متصلة ببعضها) وهي الترتيب الخاص الذي كان يسير عليه العزف والموسيقى في أي ترفيه أو حفل موسيقي تقليدي ، وهي تعرف في الشرق باسم الوصلة وينظرها في بلاد المغرب العربي (النوبة الاندلسية) وهي تمثل نظاما خاصا في تتابع المقطوعات الفنائية والموسيقية ، أصبح تقليدا يتوارثه أبناء المغرب العربي باحترام عظيم . ونستطيع القول بان الوصلة أو النوبة تناظر مفهوم المتابعة أو السويت (بالفرنسية Ordre) في الموسيقى الغربية ، وهي مثلها تتميز بوحدة المقام فتكون الوصلة مثلا في مقام الراست أو تكون النوبة في طبع السيكا . الخ . وتحمل المقطوعات التقاسيمية المرتجلة في الوصلة مكان المقدمة ، وتؤدي وظيفة فنية ونفسية هامة هي تأكيد المقام وتهيئة مزاج العازف والمستمعين ليوافق هذا المقام . وقد تأتي مقطوعات تقاسيمية مرتجلة بعد ذلك فيما بين بعض مقطوعات الوصلة أو النوبة ، وهي في هذه الحالة تكون بمثابة فاصل موسيقي Interlude (١٣) ، وتكون وظيفتها تقديم التباين البنائي الضروري ، بين ماهو غنائي وماهو آلي ، وماهو مقيد (الايقاع) وما هو حر .

وينقسم الارتجال أو التقاسيم في الوصلة أو النوبة عادة الى نوعين ، أحدهما ايقاعي يلتزم بضرب ايقاعي خاص ، والاخر مطلق الحرية منسب له طابع تخيلي Rhapsodic لا يلتزم

(١٢) يطلق اصطلاح الهيتروفونية على النسيج الموسيقي الذي يصدر من اشتراك آلة وغناء أو مجموعات من كل منهما في أداء لحن واحد ولكن بشيء من الحرية في تفاصيله وبذلك يتحول اللحن المفرد الاصل الى نسيج موسيقي هيتروفوني .

(١٣) نهج البحث نهجا مقارنا باستخدام مفاهيم معروفة لعلماء الموسيقى الغربيين لتقريب المعنى ، وقد رؤى تركها هنا كما جاءت في البحث المقدم للمؤتمر .

بأى إيقاع على الإطلاق . وهذان النوعان من الارتجال تؤديهما الآلات الموسيقية أصلا ، ولكن لهما نظائر غنائية ، وإن كانت أقل شيوعا . ويمثل هذان النوعان من التقاسيم قمة فن الارتجال في الموسيقى العربية الفنية ، في ماضيها وحاضرها ، ولذلك نتناولهما هنا بشيء من الدراسة التفصيلية والتحليل .

أشهر أنواع التقاسيم المقيدة « التحميلة » ، وهى تقاسيم للآلات - وينظرها في الموسيقى الغنائية : القصيدة أو التوشيح الدينى ، وكلاهما من الصيغ القائمة على التناوب بين أداء انفرادى وأداء جمعى ، وتؤديهما عادة مجموعة صغيرة العدد ، وهذا هو ما يميز التحميلة بأنها نوع من التقاسيم المقيدة التى لا يؤديها عازف منفرد وحده ولكن تؤديها مجموعة من العازفين .

وفي القصيدة تؤدي البطانة - المكونة من عدد محدود من أصوات الرجال - وهى تغنى غناء منفرد اللحن (مونوديا) - تؤدي البطانة لحنا « مذهبا » أساسيا يتكرر عدة مرات ، بالتناوب مع ارتجال حرة نمقة يؤديها منشد منفرد ويقدم فيها ابتكارا غنائيا مرتجلا ، ولكن داخل الإطار المحدد للإيقاع وللحن المذهب الذى تؤديه البطانة (أو الكورال) . وهذا الأسلوب التجاوبى Responsorial يثبت مدى مرونة وتجدد هذه الصيغة التى تعتمد جزئيا على الارتجال الغنائى للمنشد المنفرد (١٤) .

أما التحميلة فهى صيغة دنيوية من صيغ موسيقى الآلات ، وهى من أكثر صيغ الموسيقى العربية التقليدية تشويقا وبراعة ، حيث يندمج الإيقاع الموزون المحدد مع الارتجال اللحنى الحر ، اندماجا عضويا بارعا ، وبذلك تمثل التحميلة التقابل بين الحرية الذاتية لخيال العازف ، وبين الالتزام بخطة موسيقية بنائية وإيقاعية بالغة الاحكام .

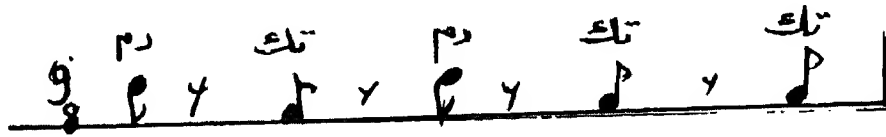
وقد كانت التحميلة تعزف فيما مضى كفاصل من موسيقى الآلات ، وتؤديها مجموعة صغيرة من العازفين الممتازين الذين يعزفون على آلات التخت المعروفة وهى : القانون والعود أو أى نوع من الآلات من نفس فصيلته (مثل البزق أو (الطنبورة) ، والنأى والكمان) وهى نفس آلة الفيولينة الغربية ولكن بتسوية مختلفة لأوتارها الأربعة) أو إحدى الآلات الوترية القوسية الأخرى مثل الكمنجة أو الأرنبه الخ ، وقد يقتصر فيها على آلتين فقط ، وعادة تصحب مجموعة الآلات النغمية فى التحميلة آلة إيقاعية حسب الرغبة . والإيقاع الذى تلتزم به التحميلة يكون عادة من أحد الموازين البسيطة ذات التكوين الثنائى المنتظم (غير الأمرج) ، ويتكرر هذا الميزان الإيقاعى طوال التحميلة مقترنا بنموذج لحنى صغير متكرر (أشبه بما يسمى فى الموسيقى الغربية أو ستيناتو (Ostinato) وتبدأ مجموعة الآلات بالحن الأساسى للتحميلة فى المقام الأساسى التى تنسب إليه التحميلة نفسها مثل تحميلة بياتى (وهى فى هذا تشبه الى حد كبير صيغة الكونشرتو جروسو Concerto Grosso (١٥) الذى يبدأ الأوركسترا كله بلحن أساسى يسمى ريتورنلو أى

(١٤) قدم للمؤتمر كنموذج لهذا النوع تسجيل صوتى لقصيدة دنيوية للشيخ علي محمود .

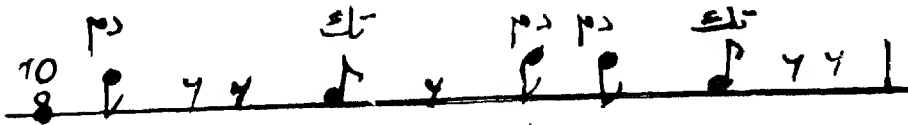
(١٥) الكونشرتو جروسو هو أقدم أنواع الكونشرتو وقد انتشر فى القرنين السابع عشر والثامن عشر وكان يعزفه أوركسترا صغير عماده الوترية وقد رأى الاستعانة بهذه المقارنة بين التحميلة وبين صيغة غربية معروفة لأن نموذج التحميلة المسجل الذى قدم للمؤتمر كان قصيرا وغير كامل لصيق الوقت . لمزيد من التفاصيل عن الكونشرتو جروسو انظر كتاب التأليف الموسيقى من ترجمة كاتبة البحث (دار المعارف) .

(المرجع) . وبعد اللحن الاساسي للتحميل تعزف كل آلة بدورها تقاسيم مرتجلة بمصاحبة هذا الميزان الايقاعى وهذا النموذج اللحنى المتكرر (وهو ما يخلق نسيجاً موسيقياً متعدد الالحان) . وينبغى أن يكون التكوين الايقاعى واللحنى للجمل الموسيقية المرتجلة موازياً أو مساوياً لتكوين اللحن الاساسي للتحميل في عدد وحداته الايقاعية او مضاعفاتها . وهنا يتسع المجال للخيال الموسيقى المبتكر ، وعندما تعزف التحميل بواسطة آلتين موسيقيتين يكون مجال التنافس والحوار متسعاً فيتنجاوب العازقان (في صورة سؤال وجواب) في ارتجالتهما ويتحاوران ويتباريان ، في جمل موسيقية قصيرة تنتقل من مقام لآخر بحرية وبراعة . وهكذا ينقلب القيد الذى يفرضه الميزان الايقاعى المحدد في التحميل ، الى عنصر مثير للخيال والابتكار المرتجل عفوى الخاطر . وبالرغم من ضرورة التنقل والتحول من مقام لآخر في التحميل فان على العازف المنفرد ان يقود الموسيقى في نهاية تقاسيمه الى المقام الاصلى (١٦)، لى يهيئ للمجموعة أن تعيد عزف اللحن الاساسي للتحميل في المقام الاصلى . وهكذا نجد في التحميل اهم صيغة من صيغ التقاسيم المقيدة ايقاعياً ، كما انها تمثل النظر الشرقى الممتاز لصيغة الكونشرتو الكبير (جروسو) التى انتشرت في اوربا في عصر الباروك . وجدير بالذكر ان بعض التحميلات تحمل أسماء مثل قره بطاق السيكاه (١٧) .

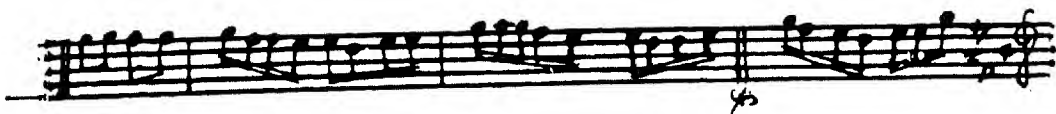
ومن نفس النوع من الارتجال المقيد أيضاً التقاسيم الموزونة (على الوحدة) التى ترتبط بميزان أو ضرب ايقاعى اساسي يكون من الضروب البسيطة ، وان كان الاغلب ان يكون من الموازين العرجاء مثل ميزان الاقصاق .



او من ميزان السماعى الثقيل



(١٦) هذا هو اللحن الاساسى لتحميل البياتى الشهيرة وهو الذى تعزفه المجموعة في البداية وفيما بين فقرات التقاسيم الانفرادية ثم في النهاية . وهو يأتى في البداية والنهاية في المقام الاصلى ولكنه يمكن أن يتحول في خلال التحميل الى مقامات أخرى وقد تختصر او تعزف اجزاء منه فقط .



(١٧) قدم للمؤتمر تسجيل صوتى من تحميل البياتى وقره بطاق السيكاه .

وغالبا ما تعرف التقاسيم على « الوحدة » بواسطة آلة واحدة تصاحبها آلة لحنية أخرى تتولى عزف نموذج لحني بسيط مهمته إبراز الميزان الإيقاعي . ونستطيع القول بأن بناء هذا النوع البالغ التفنن من التقاسيم ، يقوم على نفس مبدأ « باص الارضية » (١٨) Ground Bass ومما يؤسف له أن هذا النوع من التقاسيم يكاد أن يندثر اليوم ، على الأقل في مصر . (١٩)

والنوع الآخر من الارتجال أو التقاسيم الذي يعزف ضمن الوصلة أو النوبة هو التقاسيم الحرة ، وهي تقاسيم للآلات أساسا ، وإن كان لها نظير أو شبيه غنائي هو الغناء الانفرادي المنطلق المعروف باسم « الليالي » وهي عبارة عن ارتجال غنائي لا يتقيد بأي إيقاع ويقضى على كلمات ياليل ياعين ، ويتبعه عادة « موال » وهو شعر خاص باللغة العامية الدارجة بأنغام مرتجلة ذات طابع تقاسيمي مناسب ، وأهم ما يميز ارتجال نغمات الليالي والموال هو طابعها الفريد في شجاء وعدوبته .

ونعود الآن مرة ثانية إلى النوع الرئيسي من التقاسيم الآلية الكرة التي تعزف كمقدمة أو كفاصل آلي أحيانا، في الوصلة ، وهذا هو أشهر أنواع الارتجال التي تسمى « بالتقسيم » أو « التقاسيم » (وهي تسمية ربما أمكن فهمها بالاحالة إلى أسلوب الزخارف الإسلامية التجريدية التي تقوم بوظيفة تقسيم الفراغ إلى أشكال هندسية ، أي أن كلاهما تقسيم بأشكال مجردة : للفراغ كما في الزخارف ، أو للزمن كما في التقاسيم الموسيقية) . ويطلق على هذا النوع من الارتجال في بلاد المغرب العربي اسم (الاستخبار) وهي تسمية تعيد للأذهان مفهوم الريشركارى Ricercare في الموسيقى الغربية (وكانت تطلق في القرن السادس عشر على نوع من المؤلفات البوليفونية ، وتسمى كذلك لأن المؤلف الموسيقي كان يقوم ببحث واستنباط كل الوسائل البوليفونية في معالجته للحنه وكأنه يقوم له بعملية استخبار) - غير أن الفارق بين النوعين أن « الاستخبار » الشرقي لحني صرف وخال تماما من تعدد التصويت أي البوليفونية .

في هذا النوع من التقاسيم الحرة ينطلق خيال العازف المنفرد لاتحده حدود ، فهو مسير بوحى من مزاجه وشعوره بالجو النفسي والتأثير الخلقى Ethos للمقام الذي يعزف منه . والواقع أن هذه التقاسيم بكل حريتها المنطلقة تمثل أرفع اختيار لبراعة العازف التقنية (في العزف على آله) وأصعب امتحان لمعارفه النظرية ، فهو مطالب بأن يبتكر ، عفو الخاطر ، جملا لحنية مقننة وأن يتصرف فيها بالتحول من مقام لآخر تحويلات شيقة ومبتكرة ، متجانسة أو متقابلة في طابعها النفسي ، وهو مطالب بعد رحلته عبر المقامات أن يعود إلى المقام الأصلي عودا مقننا ومحبوكا ، ولذلك تعتبر هذه التقاسيم بمثابة بحث مجرد في آفاق الجمال الرئيسي للموسيقى ، يستلهم فيها العازف نفس الروح التي تلم الفنون التشكيلية الإسلامية في تقسيم كل فراغ - سواء كان حوائط المساجد أو الأبواب أو الطنافس أو أغلفة الكتب وغيرها - تقسيم كل

(١٨) باص الارضية لحن منخفض في قرار (باص) الموسيقى يتكرر باستمرار وتصاحبه الحان وهارمونيات متغيرة قد تؤلف قطعا كاملة بهذه الطريقة أو يستخدم باص الارضية في فترة من قطعة موسيقية .

(١٩) قدم للمؤتمر كنموذج لهذه التقاسيم تسجيل صوتي لتقاسيم على الوحدة لمحمد العقاد .

فراغ الى رسوم هندسية مجردة ومتداخلة ، وهكذا يتحول فن الزخرفة الى جزء لا يتجزأ من صميم تكوين هذا التقسيم للفراغ في الفنون التشكيلية الاسلامية ، أو التقسيم للزمن في الفنون السمعية الموسيقية .

غير أن هذا النبع من الاصوات الجميلة ، وإن بدا لأول وهلة حراً وذاتياً تماماً ، إلا أنه في حقيقته مسير يعرف موسيقى قوى راسخ ، يحدده مساره وسياقه ، فالفنان العازف يستند في التقاسيم الحرة الى تقاليد ترسم له اطار الأداء ، كما أنه يهتدى بذوق جيله وعصره في تصرفاته المرتجلة فيحترم ما يسمح به هذا الذوق ويتحاشى ما يحرمه (٢٠) . فالعرف السائد والتقاليد الفنية المتوارثة هي التي تحدد الى حد كبير أفضل القفلات الموسيقية (Cadences) في المراحل المختلفة من أى تقسيم ، وهي التي تحدد اللحظة المناسبة للتحويل من المقام الاساسي ، بل وتحدد دائرة معينة من المقامات هي التي يتم التحويل في اطارها عادة وإن اختلفت وسائله .

والحق ان التقاسيم الحرة ظاهرة فنية بالغة الاهمية (بل انها تستحق بحوثاً أكثر تفصيلاً وعمقاً) فهي تمثل الاندماج التام بين الحرية الفردية والعرف الموسيقى ، وبين الابتكار التلقائي والارتباط بالتقاليد ، كما انها قمة الاضافة الذاتية التي يسهم بها « المؤدي المبتكر » في تيار الموسيقى التقليدية الفنية .



وليست المكانة التي تحتلها التقاسيم شيئاً من بقايا الماضي ، اذا استطاعت على الرغم من ظروف غير مواتية ، أن تعيش حياة مستقلة ، بعيداً عن مفهوم الوصلة الذي اندثر في العصر الحاضر (في مصر) ، ومع ذلك فلا زالت التقاسيم فنا يمارسه كل العازفين على الآلات في أنحاء العالم الاسلامي العربي كله ، ولا زالت التقاسيم تعتبر جزءاً حيويًا من العدة الموسيقية التي يزود بها أى عازف موسيقى محترف ، بل وجزءاً من تدريبه وتكوينه الموسيقي ، هذا على الرغم من ان العصر الذهبي للتقاسيم يبدو وكأنه يقترب من نهايته اليوم .

ولما كانت ظاهرة التقاسيم الحرة تمثل عنصراً جوهرياً بالنسبة لروح الموسيقى الشرقية والفكر الموسيقي العربي بصفة خاصة ، فإننا سنتناولها هنا بمحاولة لدراسة تحليلية لبعض جوانبها الفنية الهامة . وفيما يلي بعض الملاحظات المبدئية في مجال التحليل الموسيقي للتقاسيم ، وهو مجال بدأ يثير اهتمام قلة من كتاب وعلماء الموسيقى الغربيين (٢١) وإن كان المشتغلون بهذه البحوث في الشرق العربي أقل عدداً .

التقاسيم الحرة : ملاحظات تحليلية

ينبغي أن نشير منذ البداية الى أن الملاحظات والافكار التالية ليست الا ملاحظات اجتهادية عامة مستمدة بالاستقراء من خلال ملاحظة اسلوب عدد من الفنانين المشاهير في التقاسيم ممن

(٢٠) ب. سابولشي Szabolci : تاريخ اللحن History of Melody سنة ١٩٦٥ يودابست .

(٢١) مثل ماتل هود Hood (أمريكا) ، ر. اولسين Olsen (الدنمارك) .

المستمعين (الى حد أن شركات الاسطوانات كانت تسجل في أوائل القرن - تقاسيم ومعهما أصوات استحسان لا بد أنها كانت لتحسيس العازف وتشجيعه) .

والمرحلة الثانية من التقاسيم يتناول العازف فيها ديوان المقام بأكمله في اتجاه صاعد (اى جنسي الجذع والفرع) وهدفه في ذلك إبراز مميزات المنطقة الصوتية الوسطى في آتته الموسيقية ، مع اهتمام خاص بالتأكيد على جنس الفرع . وبعد هذا البحث لامكانيات المقام في أجناسه الثلاثة المبينة يصبح من الضروري التحويل الى مقام آخر .

على ان التصرفات التحويلية في التقاسيم هي أدق وأبرع مافيهما ، وهي امان تسير وفقا لعلاقة تتراكوردية (على أساس الأجناس) ، وهذا تحويل سلس يطابق القواعد التقليدية للتحويل من مقام الى مقام آخر يشترك معه في جنس الجذع (مثال ذلك التحويل من مقام الراست الى السوزناك مثلا ، أو من مقام البياتي الى مقام القارجفار) - أو يمكن ان يأتي التحويل الى مقامات تشترك في درجة الركوز فقط ، وهناتنتقل الموسيقى الى مقام جديد لا يشارك السابق الا في درجة ركوزه ، ويكون بالتالي شديد التباين مع المقام الاصلى (مثال ذلك التحويل من مقام النهاوند الى مقام الراست ، أو من مقام الحجاز الى مقام البياتي) وهذا النوع الثاني من التحولات اكثر تألقا ، ولكنه يتطلب تمهيدا وتحضيرا مدروسا ، يهيء لعودة موفقة للمقام الاصلى .

وتعتبر هذه المرحلة ، مرحلة التحويل لمقامات جديدة ، القمة في بناء التقاسيم ، حيث تتصاعد الموسيقى فيها تدريجيا ، فتمتد الى جنس أعلى وربما الى اثنين من أجناس الديوان الثاني (ديوان الجوابات) للمقام ، ولهذا التصرف مغزاه بل وضرورته في بعض المقامات التي لا تكون فيها ابعاد الديوان الأعلى نسخة مكررة حرفيا من ابعاد الديوان الاول (كما في حالة مقام الصبا مثلا) . وهذه المرحلة هي المجال الملائم لأبرع استعراض المهارة حيث تؤدي هنا أصعب انواع العزف المنق وتزايد السرعة والتشويق في التقاسيم . وفي آلة العود أو الكمان مثلا يبرز العازف مهارته في عزف النغمات الحادة في البوزيسيون (Positions) .

ومن التصرفات المألوفة في تقاسيم العود في هذه المرحلة ، عزف نوتة واحدة مرات متكررة بسرعة ، بالتناوب مع الانغام المكونة للحن بسيط في منطقة صوتية متباينة مع النوتة المتكررة وعندما يعزف الصوتان (النوتة المكررة ونوتات اللحن المصاحب لها) بسرعة كبيرة فان الرنين الصادر من الآلة يوحى بتأثير شبيه بتأثير النسيج البوليفوني (المزدوج أو المتعدد اللحن) ، فيخيل للسامع ان العازف يستخدم العفك المزدوج Double Stopping ، فاذا كانت النوتة المتكررة في منطقة القرارات فانها تخلق احساسا شبيها بصوت الطنين (Bourdon) اما اذا كانت في منطقة حادة (وهذا هو الاكثر شيوعا) فانها تشبه ما يسمى بنوتة البيدال (٢٢) المقلوبة . Inverted Pedal Point .

(٢٢) نوتة البيدال عبارة عن نوتة منخفضة (على الدرجة الاولى والخامسة) طويلة تسمع معها نوتات او اصوات هارمونية (تالقات) أخرى لا تنتمي اليها وهذا الاصطلاح العام مأخوذ من آلة الاورغن لان العازف كان يمد النوتة المنخفضة عن طريق دواصة (بيدال) القدم ، ويمكن ان تقلب فتاتي في منطقة حادة .

وبعد هذه القمة الاستعراضية تأتي المرحلة الأخيرة الحساسة والدقيقة في التقاسيم ، ألا وهي بداية رحلة العودة هبوطاً إلى أساس المقام ، وهي رحلة ينبغي أن تمهد وتخطط بعناية .

وهنا تنتقل الموسيقى تدريجياً نحو الديوان الأوسط الأساسي للمقام ، مع محاولة دائبة لإعادة تأكيد طابع المقام الأصلي وعندما يتهى للعازف أخيراً لمس جنس ديوان القرارات المنخفض - تذكرنا بمرحلة البداية - تختتم التقاسيم بقفلة موسيقية محبوبة وكاملة الاستدارة ومحلاة بزخارف لحنية باذخة .

البناء الموسيقي : لا شك أنه من التناقض أن نتحدث عن « بناء موسيقى » (صيغة أو فورم) في التقاسيم الحرة المرتجلة ، غير أن الطريقة التقليدية التي تسير عليها أغلب التقاسيم ذات ملامح مميزة بحيث يمكن أن نقول أن التقاسيم تتبع خطة بنائية ثلاثية الأجزاء ، وخاصة من وجهة النظر المقامية : **فالمرحلة الأولى** من التقاسيم ، والتي شرحناها آنفاً ، تختص بالعمل في الديوان الأساسي للمقام . **والمرحلة الثانية** - وهي أطول وأكثر تنميماً - فهي تختص باتاحة الفرصة للتحويل إلى آفاق مقامية جديدة : مع نزوع نحو الصعود للديوان الأعلى . أما **المرحلة الثالثة** فهي كما بينا لا تقوم بوظيفة إعادة لما سبق تقديمه في القسم الأول (حيث أن هذا يناهض طبيعة الارتجال التقاسيمي) وهي ليست إعادة لما جاء بالمرحلة الأولى في المادة اللحنية ، ولكنها تأكيد للمقام الأساسي الذي يسود في المرحلة الأولى ، وأهم تبرير لها هو تمهيد طريق العودة السلسلة إلى الديوان الأساسي للمقام . ولا نستطيع القول بأن هذه الأقسام الثلاثة (٢٣) متعادلة في طولها أو في جوها النفسى ، إذ أن القسم الأوسط منها يمثل قمة هذا البناء الموسيقي .

ومن الناحية الإيقاعية فإنه من المجازفة كذلك إطلاق أية أحكام تعميمية ، وكل ما يمكن استقراؤه هو غياب أى تقسيم واضح أو متكرر لوحدة إيقاعية ، في هذا النوع من التقاسيم غياباً كاملاً . ومن المألوف أن تأتي في المرحلة أو القسم الأول نماذج وعبارات قصيرة غير متعادلة الطول ، ثم تتجه هذه النماذج نحو الاستطالة مع مزيد من التطويلات (Extensions) غير المنتظمة والبعيدة عن التناسق والسمتية ، ويتضح هذا بصفة خاصة قرب قمة التقاسيم . ويلاحظ أنه عندما تدون التقاسيم في عصرنا الحاضر ، لأغراض تعليمية (وهو موضوع سنعود إليه فيما بعد) فإن خطوط المازورات تُلَفى تماماً من التدوين .

وتستمد التقاسيم بعض الخصائص المميزة لأسلوبها من طبيعة الآلة التي تعزفها ومن امتداد نطاقها الصوتي ، والآلات التي تعزف عليها التقاسيم هي نفس الآلات المكونة للتخت ، ولكل منها طابعها الصوتي الخاص بها والتكتيك الخاص في عزفها ، وهي عناصر تؤثر تأثيراً جوهرياً على أسلوب وطابع التقاسيم ، فتقاسيم الناي تختلف كثيراً عن تقاسيم العود أو تقاسيم القانون ، حيث تتخذ البراعة العزفية في كل آلة صفة موجهة تتحكم في أسلوب التقاسيم .

(٢٣) يمكن أيضاً الخلطة البنائية المألوفة للتقاسيم الحرة كما يلي : (١) المقام الأساسي ب (التحويل لمقامات أخرى ج) العودة للمقام الأصلي .

ان فن التقاسيم فن رفيع يتطلب قدرافيعا من « الموسيقى » (وليس معنى هذا بالضرورة ان يكون العازف قارئا للموسيقى) . وفي مصر وحدها عدد وفير من كبار فناني التقاسيم الذين لمعوا في التقاسيم الحرة أو الموزونة ونذكر من هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر : **محمد العقاد (الكبير) ، أمين البزري ، سامي الشوا** من جيل أوائل القرن ، و**أمين الهدي** و**محمد القصبجي وصقر علي وجرّس سعدورايّ السنباطي ومحمد عبد الوهاب (٢٤)** و**محمد عبده صالح ومحمود عفت** وغيرهم من أبناء الجيلين الاوسط والاغفر ، ولهم جميعا تسجيلات صوتية رائعة للتقاسيم تعتبر وثائق صوتية لها أهميتها الكبرى بالنسبة لتراث الموسيقى العربية الفنية .

ونحن نجد في التقاسيم الحرة جوهر جماليات الموسيقى العربية ، فهي فن ذاتي وشخصي في تعبيره ، ووثيق الارتباط بالحالة الشعورية للفنان في لحظة معينة وفي ظروف بيئية معينة . ويقوم المستمعون للتقاسيم - بطريقة استجابتهم للعزف ومدى تشجيعهم للعازف - بدور لا يستهان به في تهيئة الجو النفسي المواتي للعازف . وقد ذكرنا قبلا أن فن التقاسيم فن تجريدي أو هو النظر الصوتي للاتجاه التجريدي الغالب في الفنون التشكيلية الإسلامية - ومع ذلك فان التقاسيم لا تخلو في الموسيقى العربية من قيمة عاطفية ، وان كان نوع الانفعالات التي نعيشها هنا يختلف كثيرا عن عالم الانفعالات العاطفية الذاتية المميزة لرومانتيكية القرن التاسع عشر في الموسيقى الغربية . مثلا ، ويمكن القول بأن عالم المشاعر في التقاسيم العربية عالم أرحب وأوسع من المشاعر الفردية المعروفة في الموسيقى الغربية . وتستمد التقاسيم تأثيرها الكبير على المستمعين من الجمال الحسي المجرد للرنين الموسيقي الذي يبرز فيها كهدف في حد ذاته ، فهي تخاطب المشاعر من خلال جمال الرنين الصوتي النقي الذي يستمد منه المستمع ، في الوقت نفسه ، متعة عقلية خالصة .

وظيفة الزخارف في التقاسيم :

وخلافا للمفهوم الغربي فان الحليات والزخرف في الموسيقى العربية ليست خارجية أو زائدة ، وهي في الوقت نفسه ليست دليلا على « أن فن العزف يتفوق بكثير على القدرة العقلية للتركيز لدى العازف » (هـ. باري) فالواقع أن حب الزخارف جزء أصيل من نزعة التجريد المسيطرة في كل الفنون الإسلامية ، فالزخارف لا تفي بحاجة فنية وجمالية أصيلة فحسب ؛ بل أنها تؤدي في التقاسيم وظيفة بنائية أساسية ، ففي هذه الارتجالات المفردة للحن (المونودية) - حيث تختصر الموسيقى الى جوهرها وهو اللحن فقط - فان الزخارف تقوم بوظيفة التشديد أو الضغط على النغمات الرئيسية في المقام ، بمعنى أن الزخارف هي التي تجسم تأثير القفلات الموسيقية ، عن طريق خلق احساس واضح من التوتر اللحنى ، يعقبه (في ختام القفلة) شعور بالانفراج . ويلاحظ أن الاستماع الى الموسيقى العربية بصفة عامة يتم في جو يسوده الارتياح والاسترخاء ، ولهذا الموقف تأثير ايجابي في تطور العنصر الزخرفي الباذخ الذي أصبح شيئا أساسيا في صميم الارتجال الموسيقي الفنى .

وبعد هذا العرض الذى حاولنا فيه تسجيل بعض الملاحظات التحليلية للتقاسيم فى لحنها وإيقاعها وبنائها الموسيقي وأسلوبها وطابعها الجمالى نتجه بعد ذلك الى محاولة لرصد ظاهر الارتجال الموسيقي فى العصر الحاضر وفى الظروف المتغيرة للحياة الموسيقية المعاصرة فى الشرق الاسلامى .



مكان الارتجال فى الظروف المتغيرة للحياة الموسيقية المعاصرة :

فى هذه الظروف السريعة التغير التى يعيشها عالم اليوم تمر الموسيقى العربية عامة ، وخاصة هذا الجانب المنيع الدقيق منها ، وهو فن الارتجال ، بظروف بالغة الحساسية ، ولا يستثنى من هذا الا ترتيل القرآن . ذلك أن تركيب المجتمع والملابس الاقتصادية التى ترعرعت فيها هذه التقاليد الموسيقية الموروثة ، قد تعرضت فى هذا العصر لتغيرات عنيفة لا مرد لها ولا سبيل الى إيقاف تيارها : فالانتشار الهائل للوسائل الاعلامية الجماهيرية (كالراديو والتلفزيون . . . الخ) ثم لغة الموسيقى الغربية التى دخلت الى الحياة الموسيقية فى البلاد العربية مؤخرا من خلال تلك الوسائل ، كل هذه العناصر قد هزت أركان الحياة الموسيقية فى البلاد العربية وأدت الى تغير - متفاوت فى درجاته - فى سياق الموسيقى والحياة الموسيقية ، فقد اختفى تقريبا ذلك الجو المريح المسترخى الذى ازدهرت فيه « الوصلة » الموسيقية الطويلة فى بلاد المشرق (وان كانت النوبة الاندلسية لاتزال مزدهرة فى بلاد المغرب العربى) واختفت معه « الوصلة » ذاتها واتخذت الموسيقى العربية الفنية صورا جديدة فى تقديمها وآدابها ، بل واتخذ الانتاج الموسيقى العربى الحديث أبعادا جديدة . ولا شك أن تراث الموسيقى العربية يحتل مكانه فى صميم الحياة الموسيقية فى البلاد العربية ، غير أن ملابس تقديم هذا التراث وأساليب أدائه تطورت منذ منتصف القرن تطورات جديدة غيرت بعض المفاهيم التقليدية المتوارثة . ولعل من أبرز هذه التطورات اختفاء التخت الصغير المكون من عازفين بارعين ، حيث حلت محله الآن فرق موسيقية ضخمة مكونة مثله من الآلات الشرقية التقليدية ولكن بأعداد كبيرة تصل أحيانا الى ثلاثين أو أربعين عازفا ، كما ظهر عنصر الفرق الفنائية الكبيرة التى يتألف الكورال فيها من عشرين الى أربعين منشدًا . وقد انعكس أثر هذا النزوع الى الضخامة على الموسيقى نفسها ، فباختفاء العازفين (الصوليست) العظماء من التخت ، أصبح فن الارتجال أندرواقل شيوعا وأقل فنا ، ومما ساعد على ذلك انتشار التدوين الموسيقي وظهور شخصية قائد الفرقة الموسيقية التقليدية ، مع حرص على توحيد النص الموسيقي وربط كل تفاصيله وتنظيمه وتنسيقا لأداء المجموعات الكبيرة ، وهكذا أثر ظهور التدوين الموسيقي فى كبت واضعاف ملكات الارتجال لدى الدارسين الذين يعتمدون الآن كلية على قراءة النوتة المكتوبة لهم ، وتقل أمامهم فرص الاعتماد على الذاكرة وفرص الابتكار الذاتى الفردى . كما أن القائد الموسيقي للفرق الشرقية أصبح يبدل جهدا واضحا فى سبيل توحيد النص الموسيقي وإثراء الرنين الصوتى للفرقة بحيث يلائم قاعات الموسيقى الكبيرة التى تقدم فيها الموسيقى العربية التقليدية اليوم . غير أن الكثير من الخصائص العميقة الدقيقة المميزة للموسيقى العربية الكلاسيكية راحت ضحية الفرق الكبيرة . وحين يعزف التراث

الموسيقى العربى فى نسخة موحدة التفاصيل ومربوطة بالنوطة الموسيقية فان ذاتية العازف وابتكاره يتأثران بذلك تأثيرا سلبيا . ولقد اثبت هذا التطور الحديث لطريقة أداء الموسيقى العربية والمكان الذى تؤدي فيه - اثبت انه يشكل قيدها على العازف او المؤدى الذى كان ، فيما مضى ، القوة الدافعة الرئيسية وراء الازدهار العظيم لفن الارتجال . ولقد كان لنزعة ضخامة فرق الموسيقى العربية آثارها السلبية ليس فقط على فن الارتجال بل وعلى العنصر الهيتيروفونى المميز للأسلوب التقليدى للموسيقى العربية . والواقع أن هذا التطور ، وما خلقه من ظواهر جديدة ، يستحق دراسة عميقة لا للجوانب الموسيقية فحسب بل والاجتماعية والثقافية أيضا .

غير أن نزعة الارتجال العميقة الجذور فى الموسيقى العربية ، قد وجدت لها مجالات ومتنفسات أخرى فى الظروف والملابسات الراهنة للحياة الموسيقية العربية وعلى مستوى فنى يختلف عما كانت عليه فى الماضى . وفى الاسطر التالية عرض لظواهر الارتجال فى الحياة الموسيقية اليوم ، وهو ما يثبت ان فن الارتجال لم ولن يندثر ، وان تغيرت صورته .

يظهر عنصر الارتجال متخفيا بشكل آخر فى مجال الموسيقى العربية الحديثة « الشائعة » (٢٥) ، القائمة على أساس المقامات التقليدية ، فهناك فن كبار المطربين الذين يحرصون على ان يقدموا من خلال ارتجال الحليات والاضافات قدرا من ابتكارهم يضاف الى الالحن المؤلف لآغانيمهم ، فمثلا نجد ان مطربة شهيرة مثل أم كلثوم تستطيع ان تستحوذ على اعجاب جمهورها خلال عدة ساعات متواصلة ، عن طريق ارتجالها لحليات رشيقة تزوق بها الخط الميلودى ببراعة وتفنن حتى لا تكرر نفس اللحن والكلمات مرارا عديدة دون تصرف (٢٦) .

غير أن أهم ظواهر هذا الاحياء لروح الارتجال هو ذلك الذى نلمس آثاره فى أعمال المدرسة القومية البوليفونية الشرقية التى يمثلها فى مصر عدد من المؤلفين الموسيقيين المحدثين الذين درسوا فنون التأليف الموسيقى الغربى ، واتجهوا بدافع من القومية الى خلق ما يمكن أن يسمى لغة موسيقية « ثالثة » من صنعهم : فهم يخضعون مفاهيم التأليف الغربى وأساليبه البوليفونية والصياغية Formal للعناصر اللحنية (المقامية) والاقامية والجمالية الراسخة فى تراثهم التقليدى والفولكلورى ، اى أن موسيقى هذه المدرسة القومية الشرقية تسعى لتحقيق انصهار للفتين الموسيقيتين الشرقية والغربية ، لتستخرج منهما « لغة ثالثة » جديدة أكثر تعبيرا وأقرب لروح الشرق . وليس هذا الاتجاه من ابناء الشرق نحو الموسيقى الغربية أمرا غريبا بل ان له نظيرا مباشرا فى الغرب يتمثل فى الفلسفة التى توجه بعض التجارب المعاصرة لعدد من المؤلفين الغربيين الى محاولة اكتشاف قيم جديدة فى الموسيقى الشرقية لكى يطعموا بها الموسيقى الغربية المعاصرة . (٢٧)

(٢٥) المقصود بهذا الاغانى الجديدة الشائعة التى يمكن ان تمثل بموسيقى « البوب » الغربية .

(٢٦) قدم للمؤتمر نموذج لهذا النوع من الارتجال الزخرفى الحديث فقرة من اغنية ألف ليلة وليلة .

(٢٧) مثال ذلك تاجر اوليغيه ميسان Messiaen بايقاعات الموسيقى الهندية وتاجر هنرى كاول Cowell بطابع الموسيقى الابزانية وغير ذلك كثير .

وتمثل هذه المدرسة البوليفونية الجديدة تطورا حديثا وهاما في عالم الموسيقى الفنية في الشرق الاسلامي ، فهي ترجع الى ثلاثة أجيال في تركيا (جيل جمال رشيد ثم جيل عدنان سايجون وجيل عثمان الهانباش) وجيلين فقط في كل من ايران ومصر (جيل ابو بكر خيرت ويوسف جريس وحسن رشيد ثم جيل عزيز الشوان وجمال عبد الرحيم ورفعت جرائه .. الخ) ولبنان (جيل فليحان وجيل توفيق سكر وعبد الفنى شعبان وغيرهم) .

ويبدو أن عنصر الارتجال - رغم انتمائه الاصيل للموسيقى الكلاسيكية العربية ربما عاش حياة جديدة في هذه الموسيقى الشرقية الحديثة ذات الأبعاد الثلاثة (٢٨) ، حيث يبرز فيها أحيانا في بعض التأثيرات الجديدة الشيقة . فربما برزت روح الارتجال عند بعض المؤلفين (البوليفونيين) في صياغتهم اللحنية ، حتى عندما يعبرون من خلال الاركسترا السيمفونى : ففي موسيقى يوسف جريس (١٨٩٩ - ١٩٦٩) - أحد رواد المدرسة القومية الموسيقية في مصر - نجد الخط اللحني حافلا بملامح هامة لفن الارتجال ، وهى هنا تمثل حلقة اتصال تلقائية وأصيلة مع التقاليد القديمة ، وعلى الرغم من اختلاف اللغة الموسيقية الهارمونية والاركستراالية فاننا نشعر في موسيقى جريس بان روح الفنان المرتجل ليست بعيدة تماما في القصيد السيمفونى « مصر » (١٩٤١) بخطه اللحني المتعرج في تلقائية أشبه بطابع الموالم (٢٩)

ونجد في كونشرتو القانون والاركسترا من موسيقى رفعت جرائه (١٩٢٤) (٣٠) وهو ينتمى للجيل الثانى من المدرسة القومية المصرية - نموذجا هاما لعنصر الارتجال فهو قد اختار الاذان بلحنه الشبيه باللقاء (الريستاتيف) كلحن أساسى للحركة الثالثة من هذا الكونشرتو ، وهو بهذا اضطلع بمهمة عسيرة وهى محاولة بناء حركة كونشرتية على أساس هذه المادة الموسيقية ذات الطابع المرتجل .

كما استلهم مواطننا حليم الضبع (المقيم حاليا في الولايات المتحدة) الصيغ العربية القائمة على الارتجال فكتب « تحميله » للاركسترا السيمفونى بمصاحبة فلوت (٣١) ، واستغل فيها المبدأ البنائى لهذه الصيغة الكلاسيكية القائمة على الارتجال ، وكتبها بأسلوب موسيقى هيتيروفونى حديث .

والمثال الآخر في هذا المجال محاولة طموحة لاضفاء طابع الارتجال الشرقى على صيغة الصوناتة الغربية . فقد أتبع جمال عبد الرحيم (١٩٢٤) - المؤلف المصرى - صيغة الصوناتة الغربية في عمله : صوناتة للفيولينة والبيانو (١٩٥٩) اتباعا خارجيا فقط ولكنه تخلى تماما عن عنصر التباين

(٢٨) المقصود بذات الأبعاد الثلاثة انها تستخدم بعدد تعدد التصويت الى جانب البعدين التقليديين وهما النغم والايقاع .

(٢٩) قدم للمؤتمر تسجيل صوتى للقصيد السيمفونى مصر : موسيقى .. يوسف جريس .

(٣٠) قدم للمؤتمر تسجيل صوتى للحركة الثالثة من كونشرتو القانون : موسيقى رفعت جرائه .

(٣١) عزفها اركسترا القاهرة السيمفونى سنة ١٩٥٩ وهى مسجلة على اسطوانة .

الجوهري الذي يجب أن يميز طابع كل من الموضوعين الاول والثاني في هذه الصيغة (٢٢) ، وهو مبدأ يعد من أساسيات صيغة الصوناتة الغربية ، ووجهة نظره في ترك التقابل جانباً أنه يرى فيه عنصراً غريباً عن الروح الشرقي . ولكنه حاول أن يحقق التوازن أو التباين في صوناتته بوسائل بنائية أخرى ، وذلك باضفاء طابع ارتجال تقاسيمي على لحن الموضوع الثاني للحركة الاولى ، وهو طابع « اشبه بالارتجال الفنائى العربى » (هـ.هـ. شتوكنشمت سنة ١٩٦٣) وهكذا استطاع المؤلف ان يوحد بنائياً بين اللحنين الفنائيين في الحركة الاولى بكتابة لحن كنترابنطى تقاسيمي ليصحب لحن الموضوع الثانى . (٢٣)

ومثل هذا التجديد البنائى الطريف يمثل جانباً هاماً من أسلوب هذا المؤلف الذى يحاول بعث المقامات والايقاعات الشرقية في كيان موسيقى حديث .



ان تقاليد هذا الفن القيم ، فن الارتجال ، تتعرض في هذه الملابس الجديدة (أكثر من أى جانب آخر في الموسيقى العربية) لخطر كبير ، فالارتجال بطبيعته فن دقيق يصعب تدريسه ولذلك « يجد المدرسون صعوبات كبيرة في تلقينه لتلاميذهم » (م.هـ.د) .

واليوم مع ظهور نظم التعليم الموسيقى الجديدة في العالم العربى فان هناك عوامل عديدة أصبحت تهدد فن الارتجال وتضعه أمام تحد كبير ، اذ أن أى محاولة لتسجيل التقاسيم مثلاً بالنوتة الموسيقية للأغراض التعليمية (اتباعاً لخطوات منهج تعليمي معين) ستؤدى بطبيعة الحال الى خلق نماذج جامدة مكررة يمكن أن يكون لها تأثير مدمر لكل تلقائية أو اصالة في الارتجال ، وخاصة في هذا العصر الذى بدأ يندر فيه كبار عازفي التقاسيم ويقل عددهم . واليوم يكاد تيار هذا الفن ان يندثر (ولو مؤقتاً) وينبغي ان تتخذ كل الوسائل وتتحد كل الجهود في سبيل انقاذه والحفاظ عليه ، وهذا هدف يتطلب عملاً مركزاً ومنظماً ، ولذلك فان موضوع الارتجال في الموسيقى الشرقية ، على اختلاف لهجاتها ، موضوع جدير بدراسة علمية عميقة لا تأخذ في الاعتبار ابعاده الموسيقية وحدها ، بل والثقافية والسوسيولوجية والاقتصادية أيضاً .

وانى لا اقترح على الهيئات العلمية للتربية الموسيقية ان تتبنى مثل هذه الدراسة ، التى ينبغي ان تعتمد على عملية تسجيل شامل لعدة نماذج تمثل مختلف أساليب وفنون الارتجال . تسجل صوتياً من كل أنحاء العالم العربى بل والشرق الاسلامى كله . وسوف يعين التصنيف الدقيق لتكنيك كبار الفنانين ولطرقهم في الاداء على استنباط طريقة جديدة وملائمة لتدريس هذا الفن بالمعاهد الموسيقية الحديثة بطريقة تحافظ على هذا الفن وتشجعه وتنشره باعتباره جزءاً أصيلاً من تراث تقليدى عظيم ، وباعتباره كذلك عنصراً موسيقياً هاماً قادراً على اثراء التطور الموسيقى الشرقى في المستقبل .

(٢٢) انظر صيغة الصوناتة في كتاب : التاليف الموسيقى المشار اليه سابقاً .

(٢٣) قدم للمؤتمر تسجيل صوتي للحركة الاولى من صوناتة الفيوينة : موسيقى جمال عبد الرحيم .

عبدالوهاب بلال *

المقامات العراقية

ما زال تاريخ الحياة الموسيقية والفنائية في العراق مجهولاً ، فهو بحاجة الى البحث العلمى الجاد ، والدرس العميق ، لاستجلاء الحقيقة التاريخية . وذلك لاعادة كتابة تاريخ الموسيقى والفناء في العراق من جديد ، باسلوب علمي يعتمد على المصادر الموسيقية الصحيحة . يقول الشيخ جلال الحنفي في تقديم « الدر النقي في علم الموسيقى » للشيخ أحمد بن عبد الرحمن القادري الرفاعي الشهير بالمسلم الموصلى : -

هذه الرسالة ذات الصفحات اليسيرة من بعض المصادر السانحة في مسائل المقام العراقي ، فلقد كتبها رجل عراقي - من اهل الموصل - كان ذا المام بالمقام والاشتغال فيه هو الشيخ أحمد بن عبد الرحمن الموصلى القادري الرفاعي الشهير بالموصلى المتوفي في حدود سنة ١١٥٠ هـ .

* استاذ تاريخ ونظريات وتحليل الموسيقى العربية في معهد الفنون الجميلة ببغداد . له مؤلفات موسيقية عديدة وعدة كتب مخطوطة تبحث في شئون الموسيقى .

ان كل مصدر من مصادر البحث الموسيقي والفناني لاية حقبة عراقية سالفه - اذا امكن العثور على مثله - يؤدى أهم الخدمات العلمية في هذا المدى الشاسع العريض ، وما من شك في ان توفير ذلك وسنوحه يعين على دراسة تأصيل المقامات العراقية ، والوصول في مسائلها الى بداية قد يطمئن البحث العلمي اليها .

فلقد كتب البعض يقول ان تاريخ المقامات العراقية يعود الى حوالى (٣٠٠) عام أو (٤٠٠) عام ، وزعم البعض الآخر ان تاريخ المقامات العراقية يعود الى (١٦٠) عاما مضت .

وهكذا يتخبط البعض في تحديد تاريخ المقامات العراقية ، وهى تحديدات واهية ومزاعم باطلة لاصحة لها وغير واردة قطعاً . وان البحث والاستقصاء والتنقيب العلمى الجاد ، الى جانب سعة الاطلاع على كتب التاريخ التى تبحث في شؤون الموسيقى يجب ان تكون رائد الكاتب والباحث والمؤرخ ، اذ ان التسرع أو الحكم أو تقدير التاريخ اذا لم يكن مستنداً على أدلة علمية مثبتة حتماً سيكون حكماً أو تقديراً باطلاً يسىء الى التاريخ ولا ينفعه ويقول الامام علي عليه السلام الناس اعداء ما جهلوا (١) .

وفي خزانة الكتب في استنبول (٢) كتاب (مقاصد الالحن) تأليف نور الدين المراغي الذى طبع قبل ٥٥٣ عاماً أى طبع في سنة ٨٢١ هـ المصادف لعام ١٤١٨ م ، والذي ورد فيه اسم (المقام) اذ يقول نور الدين المراغي (٣) مايلي :-

... الحمد لله الذى زين الأصوات بطيب الالحن والنغمات ، وسيرها دائرة بين الشعب والمقامات .. « وعلى الرغم من انه كان لاهل بغداد فنهم الفناني (المواليا) وهو (الموال) و (المقام) (٤) أحد اشكاله ، وعنهم انتقل الى مصر .

وتحدث الرئيس ابن سينا عن المقامات في كتابه الشفاء (٥) كما تحدث محمد بن اسماعيل ابن عمر شهاب الدين في « سفينته » قائلاً عن النغمات والمقامات :-

وانها بهذا الاعتبار يقال لها مقامات وتسمى باسماء مخصوصة (٦) وقد جاء ذكر المقامات ايضا في ارجوزة الانغام (٧) لبدر الدين محمد بن علي الخطيب الاربلى التى نظمها في سنة ١٣٢٨ م . وتحدث محمد بن عبد الحميد اللاذقي (٨) المتوفى سنة ٩٠٠ هـ . والقدماء يسمون الادوار المشهورة بمقام وبردة وشد ، واما المتأخرون فيسمون تلك الالحن بمقام فقط . وتحدث يحيى بن علي المنجم (٩) عن المقامات منذ أكثر من ١٠٩١ عاماً .

اما الاستاذ مجدى العقيلي الكاتب والباحث الموسيقي السوري فيقول :-

بصراحة لولا محافظة بغداد على فنونها العباسية (١٠) المتمثلة في (مقاماتها العراقية) ، ومحافظة المغرب على النوبات الاندلسية ، لفقدنا تراثنا الموسيقي العربي بصورة نهائية .

وهناك حقيقة لا يتطرق اليها الشك قطعاً هي ان الموسيقى العراقية عريقة وذات اصالة ، والموسيقى قديمة جدا قبل ايران واليونان (١١) اثبتت الآثار انها في العراق اقدم بكثير من هذه

المقامات العراقية

الامم ، وقد سارت الموسيقى في طريقها متأخرة عن شيوع المقامات ولا يصح أن تعد (فارسية) ، كما لا يصح أن تعد (يونانية) بسبب ما أخذ من أساليب او مصطلحات لتقوية الناحية الفنية من جراء شيوع الفلسفة . وانما تعصب الفلاسفة عندنا الى الموسيقى اليونانية مثل **ابن سينا** و**الفارابي** ، لكنها لم تلق نجاحا .

وتعند هؤلاء بحيث لم يذكروا نوابغ الموسيقى عندنا ، كما تصلبوا في الفلسفة . وتمثلت الموسيقى اليونانية برسالة ابن سينا وبما ذكره الفارابي .

اما ايران فانها اخذت الموسيقى العربية عينا بلا تحوير ، نقلتها الى لفتها ، ولم تكن لها موسيقى بالمعنى الفنى المراد ، وغاية ما هنالك كان لتلاحق الافكار قيمة في تكامل الفن وضروبه .

وقد يذهب البعض الى ان الموشح هو الغناء العباسي الذي وصلنا ، فمن هذا لا يمكن اعتبار تاريخ المقامات العراقية يعود الى العصر العباسي ولكن هذا المذهب مردود ، اذ ان الموشح من ابتكار المغني البغدادي **ابو الحسن علي بن نافع الملقب بـ (زرياب)** موسيقار الاندلس الذي كان اول عهدنا به انه كان احد موالى الخليفة العباسي المهدي (٧٧٥ - ٧٨٥ م) (١٢) .

وان زرياب قد ابتكر الموشح وهو في الاندلس ، وهو بهذا يعتبر تراث المغرب وليس تراث المشرق ، وان الغناء العربي الذي عرف في العصر العباسي لا احد يعرف كيف كان بالضبط ؟ ورغم الغموض الذي اكتنفه فمن الاصح ان المقام العراقي هو ذلك الغناء الذي انتقل من العصر العباسي جيلا بعد جيل .

ولا تزال بعض المقامات العراقية تحمل اسماء مخترعيها كمقام **الابراهيمي** الذي ينسب الى **المغني ابراهيم الموصلي** (١٢) الذي عاش في أيام الخليفة **هارون الرشيد** والذي توفي في عام ١٨٨ هـ ، ومقام المنصوري الذي ينسب الى المغني **منصور بن زلزل** الذي عاش في العصر العباسي ايضا ، والذي ابتكر العيدان الشبابيط .

ولقد قيلت آراء لاثبت للنقد (١٤) منها ان الشعوب العربية لم تعرف الموسيقى قبل ان تغالط الامم الاخرى كالفرس والروم وقدماء المصريين . ومنها ان العقل العربي لم يعرف علوم الموسيقى قبل ان يترجم مؤلفات الاغريق .

ويساعد على بقاء هذه الآراء الخاطئة ، غموض تاريخ الالحن الشرقية (١٥) القديمة من ناحية ، وقلة الدراسات الموضوعة عن الموسيقى الشرقية ، ثم قلة العناية بدراسة الموسيقى الشعبية العربية ، فلو درسنا هذه الموسيقى الشعبية التي نمارسها في حياتنا الراهنة لاستطعنا ان نجلو الكثير عن الموسيقى الشرقية القديمة .

وبعد قيام الدولة العربية الواسعة (١٦) وانصهار الثقافات والفنون القديمة في مهاد الحضارات الغابرة في بوتقة الحياة العربية ، تنوعت اغراض الحياة واتسعت آفاقها ونشأت علاقات جديدة في اللغة والفن القومي وفن الغناء وفن الموسيقى على السواء .

وقد استمرت الموسيقى العربية في نموها وازدهارها بحيث استردت مجدها القديم بعد بدء العصر الأموي بقليل (١٧) . ثم واصلت تقدمها في العصر العباسي ، وان بعثها الى الحياة يدين للموسيقين العرب ، وتلك حقيقة تخالف الرأي الشائع والخطأ معاً عن فضل الفرس او غيرهم في بعث الاغنية عند ازدهار الدولة العربية .

ويقول المستشرق الاسكتلندي هنري فارمر في كتابه (١٨) تاريخ الموسيقى العربية متحدثاً عن القرنين الأولين بعد الاسلام : -

ولد جميع الموسيقيين - بل الموسيقيين الذين يزعمون انهم من اصل فارسي - في بلاد العرب وتثقفوا بها اللهم الا (نشييط الفارسي) . ويستطرد هنري فارمر قائلاً : -

« وكان جميع موسيقيي العصر الذهبي عرباً بالجنس أو عرباً بالولد ، ومعظمهم من الحجاز موطن الفن العربي ، واذا كانت مرحلة صدر الدولة العربية قد شهدت ازدهار الموسيقى العربية على ايدي فنانيين عرب (١٩) او فنانيين نشأوا في الحجاز وتثقفوا بالثقافة العربية فمما لا نزاع فيه ان التأثير الفارسي من ناحية وتأثير البلاد المفتوحة من ناحية ثانية قد لعبت دورها في خلق انواع جديدة من الاغاني والالحان ، او في تطوير القديم منها تطويراً تلقائياً صادراً من تغير الثقافة ، وتغير أسلوب الحياة » .

ان قانون الحضارات (٢٠) والثقافات وسننها المطردة أن تتجاوز دائرتها الى دوائر أخرى ، وان تتلاقح وتتوالد ، وتتفاعل مؤثرة ومثارة ، غير ان الامم الحية الواعية تنقل ما يمكنها تسييره مع مقرراتها وتاريخها ، وتطويعه لظروفها وطبائعها ، وكذلك كان المسلمون في اقتباساتهم الحضارية والثقافية يفعلون .

ويقول الاستاذ احمد الشرباصي في صفحة (٨٦) من كتابه (شكيب ارسلان داعية العروبة والاسلام) : -

وشكيب يصر على ان الثقافة العربية ثقافة أصيلة ، وان الذين يعتبرون العرب نقلة مقلدين لليونان والفرس والهند هم الشعوبيون أعداء الامة العربية ، وان هناك من يؤمن بأن مدينة العرب أصيلة وذات طابع عربي خاص بها ، وانما أخذ العرب عن غيرهم ماكملوا به ثقافتهم ، كشأن سائر الامم في أخذ بعضها عن البعض .

وقد تباعد العرب كثيراً عن الحان (Melos) البادية واهازيجها وحدائرها ، وتنوعوا (٢١) في ضروب جديدة مختلفة اقتضتها حضارة العرب ، ولكنها لم تخرج عن الصيغة العربية ، والادب العربي ، كما ان الشعر العربي لم يتجاوز عريته ، وان كانت الحضارة قد بدلت من معانيه ، وغيرت في ابتكاراته ، ولا ينكر التأثير ، كما لا يغفل التأثير وهذا لم تسلم منه امة ولا مملكة .

والعرب خلدت آثارهم في الموسيقى مكانة سامية بين الاقوام ادوا خدمة كبيرة في ترتيب القرآن الكريم ، وصار من أكبر ما تميل اليه النفوس للتوافق بين الفاظه المنسقة (النظم المعجز) وبين النغمة الموسيقية والاتصال الوثيق بها .

وكان القدامى يسمون الدرجة الصوتية بكلمة (نفمة) (٢٢) اما الآن فللنفمة معنى آخر وهو حينما تكون ثلاث درجات صوتية أو أربع أو خمس درجات صوتية فمن هذه الدرجات الصوتية التي تظهر بشكل متتال الواحدة بعد الاخرى اما صعودا أو هبوطا تتكون (النفمة) وهي تقسم الى قسمين كما يلي : -

١ - نفمة بسيطة .

٢ - نفمة مركبة .

النفمة البسيطة هي ما ذكرت آنفا ، أى النفمة التي تتكون من ثلاث أو أربع أو خمس درجات صوتية وتسمى في المقامات العراقية قطعة أو وصلة واصفها تسمى (نيم خانة) وفي الموسيقى العربية تسمى جنس أو عقد .

اما النفمة المركبة فهي التي تتكون من درجات صوتية اما خمس أو ست أو سبع درجات ، أى ديوان كامل ، ومن النفمة المركبة يتكون المقام (Muqam) أى ان النغم يجب ان يكون مركبا من ديوان كامل ونصف الديوان ، ولهذا تسمى بنغم أو مقام ، والديوان يتكون من أربع وعشرين درجة موسيقية غير متساوية .

والمقام (٢٣) لفة كلمة تعني الإقامة ، والمقام موضع القدمين او موضع الشاعر أو المغني عند الانشاد أو الغناء ، وتطلق المقامات (Muqams) في الأدب على الرسائل الادبية كمقامات الحريري والهمداني والزمخشري ، وذلك تسمية للكلام بالوضع الذي يقال فيه ، ومن هذا التعريف الأخير طبقة المقامات على ما يليه او يتفنى به من الالحن .

وكلمة (المقام) في الموسيقى العربية تطلق اصطلاحا على مجموعة من الاصوات الموسيقية مرتبة ترتيبا خاصا تجعلها ذات طابع ولون لحني معين . والمقام معناه النغم الذي يخضع لأسس فنية وقواعد ثابتة والتي تسير وفق نظام خاص .

وهذا النظام متبع في مصر وسوريا والاردن ولبنان والكويت والعراق حيث يطلق على لفظة (النغم) كلمة (مقام) التي تستعمل في اغلب الاقطار العربية وتركيا واذربيجان وايران ، وفي تونس يسمون المقام (طبع) وفي الجزائر (صناعة) وفي الهند (راجة) (Raga) وجمعها (Ragas) وجميع هذه التسميات المختلفة ترمي الى تأكيد ما يحتفظ به (المقام) من طابع خاص ولون لحني معين ، وذلك من تتابع الدرجات الموسيقية التي يتكون السلم الموسيقي منها .

ويبقى المقام محتفظا باسمه مادامت المجموعة محتفظة بطابعه الخاص ولونه اللحنى المميز رغم ما يطرأ من تغيرات نفمية عارضة على بعض الدرجات الموسيقية في المقام ، ويدرك الموسيقى العربى والشرقى (٢٤) ذلك بكل وضوح ودقة بمجرد سماعه المقام ، سواء كان مؤلفا موسيقيا او لحنا غنائيا كمقام أو أغنية عربية أو لحن شرقي ، اذ تتحسس الاذن ذلك وتشعر به بكل دقة ووضوح ، وهذه خاصية يمتاز بها الموسيقى او المغني العربي والشرقي على حد سواء .

ويلتبس الامر على غير المتخصصين ممن يكتبون عن الموسيقى والفناء ، ويؤدي هذا الالتباس الى اخطاء مثل تصور ان كلمة (المقام) تطلق على الفناء فحسب ، وان الموسيقى لها تسمية اخرى اى الدرجات السلمية ، وفي الحقيقة ان اداء المقام سواء كان غناء أو موسيقى هو واحد .

ان الموسيقى (٢٥) هي الفناء ، والموسيقار هو المفي ، والموسيقى آلة الفناء ، والفناء الحان مؤلفات ، واللحن نغمات متوازنة ، والنغمات اصوات مطربة موزونة ، فالموسيقى والفناء يطلق عليها مقام ، واداء المقام على الآلة أو الحنجرة اى بالآلة الموسيقية أو الصوت البشرى وكلاهما يؤدي المقام (٢٦) . ولا أحديستطيع ان يفرق بين الموسيقى والفناء من ناحية التسمية ، فيستطيع الفنان ان يؤدي المقام كموسيقى مثلما يؤديه كغناء ، فلا فرق بين الادائين من ناحية التسمية ، فالمقام هو المقام سواء كان موسيقى أو غناء . واذا أردت (٢٧) ان تقرا بمقام فانتقل الى شعبته (٢٨) ثم اختتم بما ابتدأت به فانه الذ واحلى (من الانتقال من مقام الى مقام) .

المقامات العراقية هي لون من ألوان الفناء الشعبي العربي في العراق ، التي صيغت الحانها في العراق ، فغناها المطربون البغداديون ، والمقامات العراقية هي عبارة عن مجموعة من الألحان الشعبية المنسجمة والتي تعددت انغامها وتنوعت ألوانها مما أصبح لها الأثر الكبير في الفناء العراقي، والذي له الصدارة على جميع أنواع الفناء في البلاد .

وقد استطاعت المقامات العراقية ان تبلور الشخصية البغدادية من خلال رؤى نغمية عربية أصيلة يتجسد فيها الحس البغدادى الاصيل . والبغدادى يرتوى من هذا الزخم النغمي الذى يعبر بكل صدق عن احساسه وشعوره اللذين يشكلان ظاهرة يتميز بها البغدادى باصالته العريقة ، وان الفن بصورة عامة يعطينا الاحساس بالحياة وبمفهوم الانسان وعلاقته بالفن من خلال العمل الذى يعبر به الفنان ، ويجسم لنا في تلك الاعمال احساسنا وشعورنا معا بمفهومه النغمي ، وان الاستجابة الى المقامات العراقية عبر الانغام العربية المتنوعة والمنسجمة التي تتخلل المقامات العراقية ، والتي تميز اهتماماتنا الحسية في العمل الاصيل والذي يبرز الرغبة فينا في رؤى جديدة ، فالفن التابع من احساسنا وشعورنا هو الذى يمنحنا معطيات جديدة في العمل الفني عن طريق الاداء المتقن للمقامات العراقية .

وقد أصبحت أصولها وقواعدها ثابتة بما يسمى (المقامات العراقية) ولكل مقام تكوين وجذب خاص به ، وهذه المقامات العراقية كانت ولا تزال تبنى في العراق ، وكل مطرب من مطربي المقامات العراقية اذا غنى مقاما ما فانه لا يختلف في غنائه عن مطرب آخر من حيث جوهر المقام من ناحية المضمون والشكل فنيا بما فيه من الأسس الفنية . اذ أن تحرير المقام ومياناته وتسليمه لا تنفرد عند جميع الفنانين ، الا انه قد يحمل بعض الاختلاف الطفيف من حيث الألوان التي تدخل على المقامات العراقية .

الاسس الفنية للمقامات العراقية

يمتاز الفناء العراقي الاصيل المعروف بـ (المقامات العراقية) بأسس فنية خاصة درج

عليها مغنو المقام العراقي جيلا بعد جيل ، والمقام العراقي عرف لدى الفنانين البغداديين بأسلوبه الفناني الخاص ، والذي يسير عليه المغني في الفناء . ومن هذه الاسس الفنية التي ينفرد بها المقام العراقي البدء بالفناء ، والذي يسمى بـ (التحرير) أو (الابتداء) . وهناك بعض المقامات وتسمى مقامات (البدوة) أو (البدوات) وهي :-

- (١) البيات (٢) الراس (٣) السيكاه (٤) الحجاز (٥) الصبا (٦) النوى (٧) المنصوري
- (٨) الخنبات (٩) البنجكاه (١٠) الحسيني (١١) المعجم (١٢) الاوج (١٣) الاوشار (١٤) الدشت
- (١٥) العرييون عجم (١٦) الابراهيمى .

وكلها مقامات تغنى مع الشعر العربي الفصيح - باستثناء - المقام الاخير (الابراهيمى)
فهو من المقامات التي تغنى مع الشعر الشعبي (الزهيري) . ومقامات البدوة يكون تحرير قسم منها من الطبقات المرتفعة (الجواب) والقسم الآخر من الطبقات المنخفضة (قرار) .

(١) التحرير :

التحرير (٢٩) عبارة عن البدء بالفناء من المقام وفق أصول متعارف عليها ، والذي يبدأ به المغني عادة بكلمات مميزة وينفرد كل مقام بكلمات والفاظ معينة تكون هي الميزة للمقام الى جانب نغم المقام . وهذا ما يميز المقامات العراقية في الاداء عن بقية الالوان الفنانية العربية المتعارف عليها في البلاد العربية وبضمنها العراق .

والتحرير هو البداية التي يجب ان يتعلمها مغني المقام العراقي ، والتحرير في غناء المقامات العراقية يعنى البدء بالفناء بأسلوب معين يختلف عن أى لون آخر من الفناء العربى ، وهذا ما يعطى الفناء العراقي ابعادا فنية خاصة لانجد مثيلا لها في غناء البلاد العربية الاخرى .

(٢) الاوصال :

تلعب الاوصال (٣٠) دورا بارزا وكبيرا في تلوين المقامات العراقية ، والاوصال هي عبارة عن مجموعة من الالحن المتنوعة في المقامات العراقية .

والاوصال تتكون من مجموعة من الاجناس المختلفة والقريبة من المقام الذي يفنيه المطرب ، ويفني مطرب المقامات العراقية هذه الاوصال وهي ، كما قلنا ، اجناس معينة ومعروفة متفق عليها في غنائها في كل مقام من المقامات العراقية . والمقامات العراقية تتكون من المقام الاساسي ، بالاضافة الى عدة قطع واوصال ، وهي تكون معا وحدة متكاملة لا تتجزأ . وهذه القطع والاوصال تلون المقام بنغمات ضافية الى جانب النغم الرئيسي للمقام ، والبناء الفني للمقامات العراقية الذي يكون الشكل الفني للمقامات العراقية التي تعتمد اساسا على المفهوم الجمالي للنغم والتناسق النغمي بين النغم الاساس وبين نغم الاوصال التي تدخل في صلب المقام من ناحية ، وبين نغم المقام من ناحية اخرى ، وبذلك يتكون الشكل الفني للمقام العراقي .

وهذه الاوصال التي تتألف من عدة اجناس تنسجم مع المقام العراقي ، وهي بذلك تلون المقام بما يدخله من الزخم النغمي الذي يمد المقام الاصلى بابعاد نغمية اخرى .

وهذه الابعاد النغمية تلعب دورا طيبا في اغناء المقام بنغمات أخرى قريبة من المقام ونسجم معه ، فتعطي المقام قوة وابداعا كبيرا ، ويعرف الاستاذ **حمودى ابراهيم الوردى** الاوصال (٢١) حيث يقول :

« ان الالوان التي تدخل المقامات العراقية تسمى باسماء مختلفة ، فمنهم من يسمى اللون بالقطعة ، ومنهم من يسميه بالوصلة ، ومنهم من يسميه بالكفتة . وان كل لون من هذه الالوان او القطع سمي باسم خاص به ، وهى فى الحقيقة عبارة عن اجناس موسيقية متعارف عليها في الموسيقى العربية ، وقد دخلت في المقامات العراقية لغرض اصفاء طابع التلوين على نغم المقام » .

٣ - القرار :

هناك جوانب فنية أخرى تدخل في المقامات العراقية وهي الاوصال والقرارات والتي عادة تدخل بعد التحرير مباشرة الى ما قبل التسليم حيث يختتم به المقام . ومن هذه الأسس الفنية التي تدخل في المقامات العراقية والتي تلعب دورا بارزا في الابداع في أداء المقامات العراقية وهي ما تعرف بالقرارات (٢٢) .

فالقرارات هي الطبقات (٢٣) الصوتية المنخفضة التي يستقر عليها المغني في أداء المقامات العراقية ، والاراضي الواطئة هي درجات صوتية معينة يتوقف فيها المغني بعد صعوده الى طبقات صوتية عالية ، ثم يهبط الى الطبقات المنخفضة التي تسمى (القرار) والاستقرار فيها .

وهذه القرارات لها أصولها الفنية في الاداء الفنائي للمقامات العراقية التي يجب ان يتعلمها كل من المطرب والموسيقي (العازف) الذي يصاحب المغني في أداء المقامات العراقية .

٤ - الميانة :

تعتبر الميانة (٢٤) من الاسس الفنية البارزة في غناء المقامات العراقية ايضا ، فالمغني بعد أن يبدأ في غناء التحرير وما يتبعه من الاوصال الفنائية التي تدخل في المقام الذي يؤديه ينتقل الى غناء الطبقات المرتفعة (الجوابات) التي هي عبارة عن الميانة .

والميانة يغنيها المغني بعد أن ينتهي من أداء التحرير والوصل الداخلة في المقام عند الاسترسال في الفناء ، وذلك في آخر وصلة من الوصلات التي يختارها المغني ، والتي تأتي في المقام حيث يرتفع صوت المغني بالنسبة الى المقام الذي يغنيه بصورة تدريجية ، ثم يعود الى درجته الطبيعية الى نفس المقام ويستمر المغني في غنائه ، وفي بعض المقامات يؤدي المغني أكثر من ميانة واحدة .

وبطبيعة الحال ان الميانة الاولى تختلف عن الاخرى التي يغنيها . وان أداء الميانات يتطلب الاحساس العميق للمقام . والميانة تختلف في مقام عن الآخر ، وكما توجد ميانات عالية جدا وتسمى (جواب الجواب) وذلك بما فيها من الفروق الاساسية في الأداء ، وأداء الميانة لها أسسها الفنية والتي تتطلب القدرة الفنية والصوتية معا لدى مغني المقامات العراقية .

٥ - التسليم :

والتسليم أو (التسلوم) في المقامات العراقية ، ويعنى بذلك اختتام المقام أى القاصـل الذى يسلم به المغني أداء المقام الذى يفنيه . والتسليم أو (التسلوم) في المقامات العراقية لاتسير على وتيرة واحدة في جميع المقامات العراقية وانما لكل مقام (تسلومه) الخاص ، والمغني البارع يجب ان يتقن أصول التسليم لكل المقامات العراقية الاساسية والفرعية . وان يطلع على أسلوب الاداء في التسليم للمقامات العراقية المختلفة لانها الختام للمقامات العراقية ، فهذا نكون قد شرحنا الاسس الفنية التي يعتمد عليها الفناء العراقي المتمثل في المقامات العراقية وهي :

(١) (التحرير ٢) (الاوصال ٣) (القرارات ٤) (الميانات ٥) التسليم .

وهذه الاقسام الخمسة هي من أهم وابرز الاسس الفنية التي يركز عليها غناء المقامات العراقية والتي يجب ان يضبط قراءتها المغني لكي يكون مستعدا لأداء المقامات العراقية بالشكل الفني المطلوب .

المقامات العراقية الرئيسية :

المقامات العراقية الرئيسية سبعة وهي : -

(١) (الراست ٢) (البيات ٣) (السيكاه ٤) (الحجاز ديوان ٥) (الصبا ٦) (العجم عشيران ٧) (الحسيني .

مقام الراست :

يعتبر سلم مقام الراست ، السلم الموسيقي الاساسي في الموسيقى العربية ، والذي يعتبر ايضا قاعدة المقامات العربية ، وسلمه مكون من الدرجات الصوتية الاساسية المتتابعة تتابعا طبيعيا دون اية زيادة أو نقصان على احدى تلك الدرجات الصوتية ومسافات ابعادها (٢٥) وسهولة تركيب هذا المقام الطبيعي يعود الى اصواته الطبيعية هذه ، غير انه لايتفق في تكوينه الفني مع التكوين الفني لبقية السلالم الموسيقية أى المقامات العربية الاخرى في قاعدة ابعاد مسافته الصوتية . ويتألف مقام الراست من الدرجات الصوتية الثمانية التالية :

(١) دو - راست (٥) صول - نوى

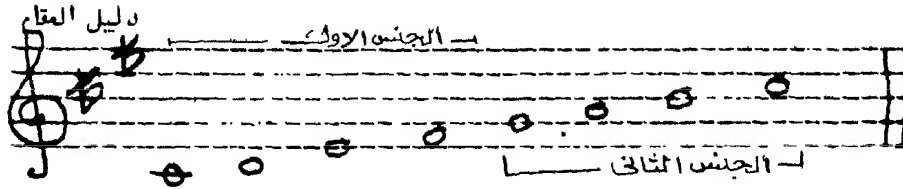
(٢) رى - دو كاه (٦) لا - حسيني .

(٣) مي (كاريمول) - سي كاه (٧) سي (كاريمول) - اوج .

(٤) فا - جهار كاه (٨) دو - كردان .

وفيما يلي سلم مقام الراست مدونا بالنوتة الموسيقية : -

سلم مقام الراست



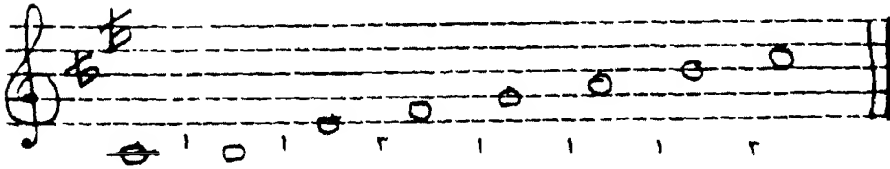
نموذج رقم (١)

وسلم مقام الراست يتألف من جنسين منفصلين وهما جنس الراست على درجة الراست و جنس الراست على درجة النوى . ويفصل بينهما البعد (فا - صول) اى (جهاركاه - نوى) . اما ابعاد سلم مقام الراست فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين :

١١ ٤/٣ ١١ ١ ٤/٣

او ٤٤ ٣ ٤ ٤ ٤ ٣

وهي كما في السلم الموسيقي التالي :-



نموذج رقم (٢)

وتقوم شخصية مقام الراست على اظهر جنس الراست على درجتى النوى والسيكاه ، وان غنائه في المقامات العراقية يأخذ شكلا وطابعا فنيا خاصا ، حيث تغنى في مقام الراست عدة اوصال ، وهي جنس الراست على الراست ، و جنس الراست على النوى ، و جنس الراست على الكردان ، و جنس الصبا على النوى ، و جنس البيات على الدوكاه ، و جنس الحجاز على النوى ، و جنس الحجاز على جواب النوى ، و جنس السيكا على جواب السيكا ، و جنس النكريز على الراست ، ومن هذا يتضح لنا عمق الزخم النغمي الذي يتميز به مقام الراست في الغناء العراقي .

مقام البيات :-

يتألف مقام البيات من الدرجات الصوتية الثمانية التالية :-

٥ - لا - حسيني

١ - ري - دوگاه

٦ - سي - (ييمول) - عجم .

٢ - مي (كارييمول) سيكاه

٧ - دو - كردان

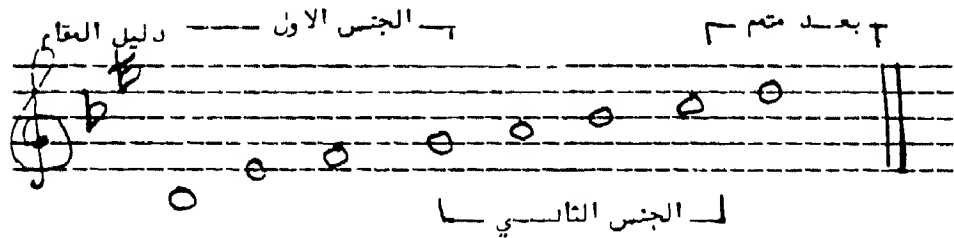
٣ - فا - چهارگاه .

٨ - ري - محير .

٤ - صول - نوى .

وفيما يلي سلم مقام البيات مدونا بالنوته الموسيقية : -

سلم مقام البيات



نموذج رقم (٣)

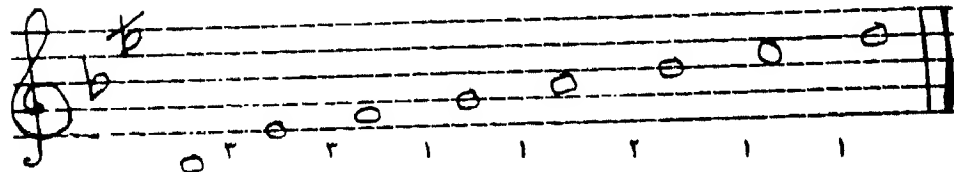
ويتألف مقام البيات من جنسين متصلين ، وهما جنس بيات على الدوكاه ، و جنس نهاوند على النوى او البوسليك ، ويضاف الى الجنسين البعد (دو - ري) اى (كردان - محير) الى آخر الجنس الثانى ليكون متمما للسلم . اما ابعادسلم مقام البيات فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين : -

٤/٤ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٣

١ ١ ٢ ١ ١ ٣ ٣

وهي كما في السلم الموسيقي التالي : -

ابعاد سلم مقام البيات



نموذج رقم (٤)

وتقوم شخصية مقام البيات على اظهارجنس النهاوند على النوى او البوسليك ، والجهاركاه على الجارگاه . اما في الغناء العراقي فتغنى عدة أجناس يتناولها المفني في غنائه وهي

جنس البيات على الدوكاه ، و جنس البيات على المحير ، و جنس البيات على الحسيني ، و جنس الراست على الكردان ، و جنس الحسيني و جنس الصبا و جنس العجم و جنس الجهاركاه و غيرها من الاجناس ، لتزيد من قوة المقام بما تمده من الانغام التي تلونه بألوان جميلة .

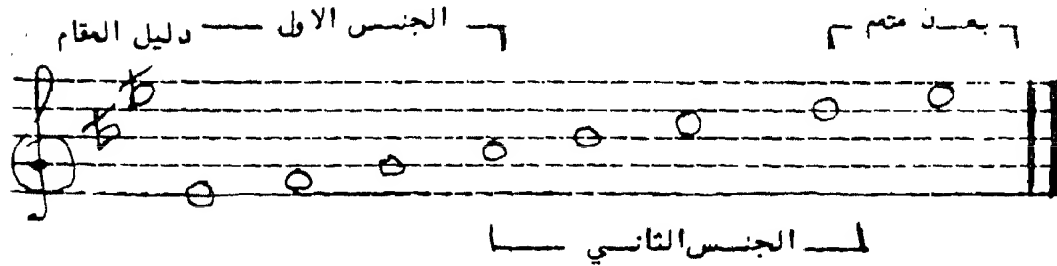
مقام السيكاہ :-

يتألف مقام السيكاہ من الدرجات الصوتية الثمانية التالية :-

- | | |
|--------------------------|-------------------------------------|
| ١ - مي (كاريمول) سيكاہ | ٥ - سي (كاريمول) اوج . |
| ٢ - فا - جهاركاه . | ٦ - دو - كردان |
| ٣ - صول - نوى | ٧ - رى - محير . |
| ٤ - لا - حسيني | ٨ - مي (كاريمول) - جواب السيكاہ . |

وفيما يلي سلم مقام السيكاہ مدونا بالنوتة الموسيقية :-

سلم مقام السيكاہ



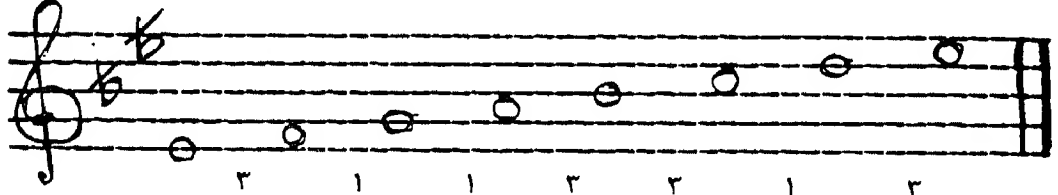
نموذج رقم (٥)

ويتألف مقام السيكاہ من جنسين متصلين يضاف اليهما البعد (رى - مي « كاريمول ») اى (محير - جواب السيكاہ) في آخر الجنس الثاني ليكون متمما لسلم مقام السيكاہ . اما ابعاد سلم مقام السيكاہ فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين :-

٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٣
٣ ١ ١ ٣ ٣ ٤ ٣

وهي كما في السلم الموسيقي التالي :-

أبعاد سلم مقام السيكاه



٤/٣ ١ ١ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٣

نموذج رقم (٦)

وتقوم شخصية مقام السيكاه على اظهار جنس الراسـت والبوسليك على النوى . وفي المقامات العراقية تبرز فيه اجناس متعددة منها جنس الحجاز على النوى وجنس السيكاه وجنس الصبا على النوى وجنس البسـطة نكار وجنس الحجاز على النوى وجنس الاوج وجنس البيات ليكون مجموعة من الالـحان المنسجمة في مقام السيكاه .

مقام الحجاز ديوان :

ويتألف مقام الحجاز ديوان من الدرجات الصوتية الثمانية التالية :

١ - رى - دو كاه

٢ - مي (بيمول) - كرد

٣ - فا (ديز) حجاز

٤ - صول - نوى

٥ - لا - حسيني

٦ - سي (بيمول - او - كارييمول) - عجم - او - اوج .

٧ - دو (ديز) - كردان - او شهنـاز .

٨ - رى - محير .

وفيما يلي سلم مقام الحجاز ديوان مدونا بالنوتة الموسيقية : -

سلم مقام الحجاز ديوان



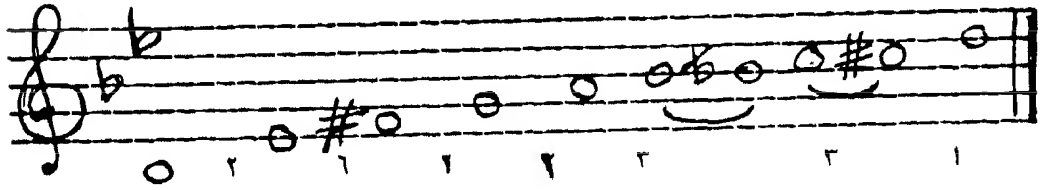
نموذج رقم (٧)

ويتألف مقام الحجاز ديوان من جنسين متصلين يضاف الى آخر الجنس الثاني البعد (دو - ديز - ري) اي (حجاز - محير) ليكون متمما لسلم الموسيقى لمقام الحجاز ديوان . اما ابعاد سلم مقام الحجاز ديوان فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين :

٤/٢ ٤/٦ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤
٢ ٦ ٢ ١ ٣ ٣ ١ او

وهي كما في السلم الموسيقي التالي :

ابعاد سلم مقام الحجاز ديوان



٤/٢ ٤/٦ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٣ ٤/٣ ٤/٤

نموذج رقم (٨)

وتقوم شخصية مقام الحجاز ديوان على اظهار جنس الراست على درجتي النوى والحجاز . ومقام الحجاز ديوان في الموسيقى العراقية ، هو نفس مقام الحجاز في الموسيقى العربية والشرقية ، الا انه يختلف في الموسيقى العراقية - المقامات العراقية - من حيث استعمال الاجناس بكثرة ، فهو يأخذ جنس الحجاز على عدة اماكن ، اي مرة على درجة الدوكاه ، واخرى على درجة النوى وهكذا ، ولهذه الاجناس تسميتها الخاصة وهي (الحجاز ديوان) و (الحجاز مدني) و (الحجاز غريب) و (الحجاز شيطاني) و (الحجاز اجغ) .

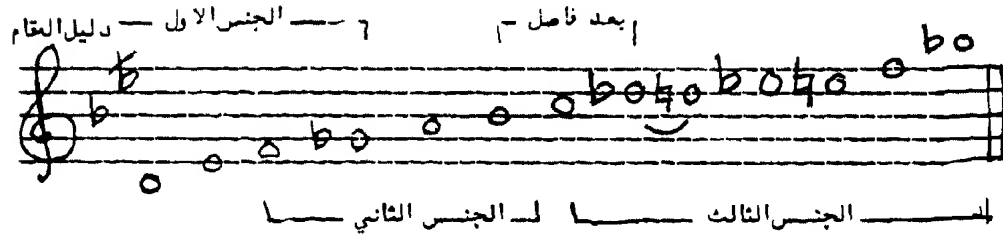
مقام الصبا : -

ويتألف مقام الصبا من الدرجات الصوتية الثمانية التالية : -

- | | |
|----------------------------|---------------------------------------|
| ١ - ري - دو كاه | ٥ - لا - حسيبي . |
| ٢ - مي (كاريمول) سيكاه . | ٦ - سي (ييمول) عجم |
| ٣ - فا - جهار كاه | ٧ - دو - كردان . |
| ٤ - صول - (ييمول) - صبا | ٨ - ري (ييمول - او - طبيعي) شهناز - |
| | او - محير) . |

وفيما يلي سلم مقام الصبا مدونا بالنوتة الموسيقية : -

سلم مقام الصبا



نموذج رقم (٩)

ويتألف مقام الصبا من جنسين متصلين يضاف اليهما جنس ثالث متمم وهو جنس صبا على الدوكاه ، وجنس حجاز على الجهار كاه وجنس حجاز على الكردان الذي هو متمم لسلم مقام الصبا . اما ابعاد سلم مقام الصبا فهي كما يلي ، وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين : -

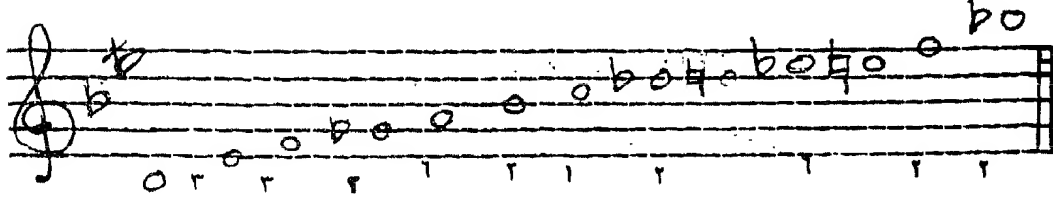
ابعاد سلم مقام الصبا

٤/٣	٤/٣	٤/٢	٤/٦	٤/٢	٤/٤	٤/٢	٤/٦	٤/٢	٤/٢
٣	٣	٢	٦	٢	١	٢	٦	٢	٢

او

وهي كما في السلم الموسيقي التالي : -

ابعاد سلم مقام الصبا



نموذج رقم (١٠)

وتقوم شخصية مقام الصبا على اظهار جنس الحجاز علي درجتى الجهاركاه والكردان .
اما مقام الصبا العراقي فيتناول عدة اجناس ، وهي الصبا والبيات والحجاز والراست
والجهاركاه والعراق (وتسلومة) في الموسيقى العراقية يسمى ب (الجنازى) وهى حالة من
حالات غناء المقامات العراقية .

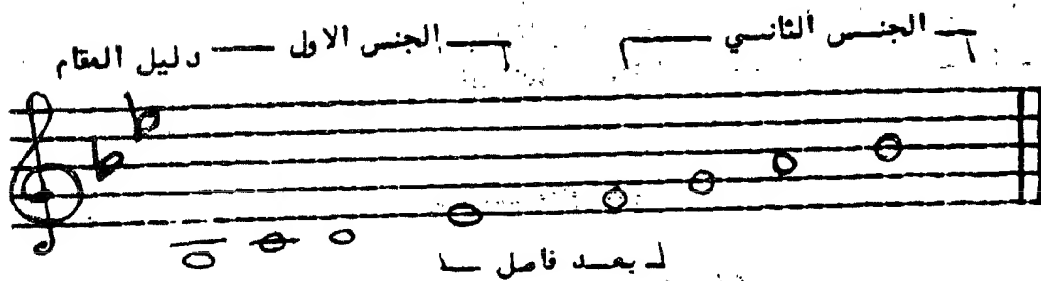
مقام العجم عشيران :-

ويتألف مقام العجم عشيران من الدرجات الصوتية الثمانية التالية :-

- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| ١ - سي (ييمول) عجم عشيران | ٥ - فا - جهاركاه |
| ٢ - دو - راست . | ٦ - صول - نوى . |
| ٣ - رى - دو كاه . | ٧ - لا - حسيني . |
| ٤ - مي (ييمول) - كرد | ٨ - سي (ييمول) - عجم . |

فيما يلي سلم مقام العجم عشيران مدوناً بالقوة الموسيقية :-

سلم العجم عشيران



نموذج رقم (١١)

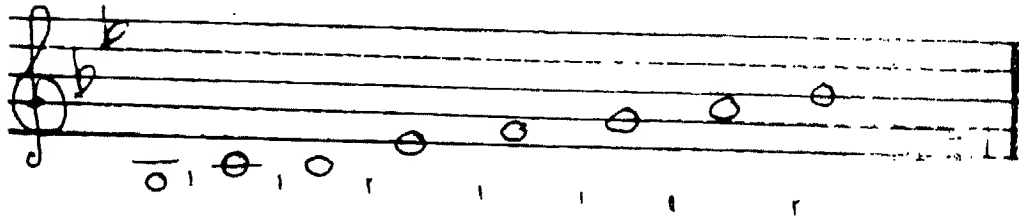
ويتألف سلم مقام العجم عشيران من جنسين منفصلين ، يفصل بينهما البعد (مي - ييمول - فا) اى (كرد - جهاركاه) وهما جنس العجم على درجة العجم ، وجنس العجم على

درجة العجم عشيران . اما ابعاد سلم مقام العجم عشيران فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين :-

٤/٤ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢
او ١ ١ ٢ ١ ١ ١ ٢

وهي كما في السلم الموسيقي التالي :-

ابعاد سلم مقام العجم عشيران



٤/٤ ٤/٤ ٤/٢ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٢

نموذج رقم (١٢)

وتقوم شخصية مقام العجم عشيران على اظهار جنس العجم على درجتي الجهاركاه والعجم ، وفي الفناء العراقي يتناول عددا من الاجناس (القطع والواصل) وهي البيات على الدوكاه ، والبيات على المحير ، والراست على الراست ، والراست على الكردان ، وجنس الصبا وجنس المسجين ، وذلك لتلوين المقام بالانغام الاخرى الداخلة فيه .

مقام الحسيني :-

ويتألف من الدرجات الصوتية الثمانية التالية :-

١ - لا - عشيران
٥ - مي (كارييمول - او - بيمول) - سيكا
او - كرد .

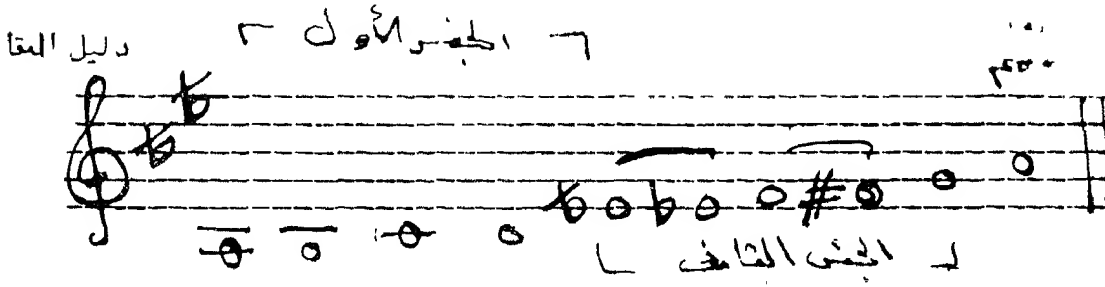
٢ - سي (كارييمول) - عراق
٦ - فا (طبيعية - او - ديز) - جهاركاه -
١ - حجاز .

٣ - دو - راست
٧ - صول - نوى

٤ - ري - دوكاه
٨ - لا - الحسيني

وفيما يلي سلم مقام الحسيني مدونا بالنوته الموسيقية :-

سلم مقام الحسيني



نموذج رقم (١٣)

ويتألف سلم مقام الحسيني من جنسين وهما الجنس الاول (البياتي على الدوكاه) والجنس الثاني (جنس البيات على الدوكاه - او - جنس النواثر على الراست) يضاف اليهما في آخر الجنس الثاني البعد (صول - لا) اي (نوى - حسيبي) ليكون متمما لسلم مقام الحسيني . اما ابعاد سلم مقام الحسيني فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين :

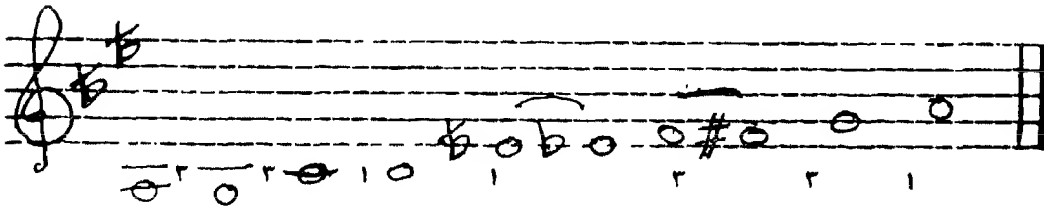
$$\frac{4}{3} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{4}$$

او

$$3 \quad 3 \quad 1 \quad 3 \quad 3 \quad 1 \quad 1$$

وهي كما في السلم الموسيقي التالي : -

ابعاد سلم مقام الحسيني



نموذج رقم (١٤)

$$\frac{4}{3} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{4}{4}$$

وتقوم شخصية مقام الحسيني على اظهار جنس النكرير على درجة الراست ، والبروز على درجة الحسيني لانها مركز النغمة الرئيسية . وفي المقامات العراقية تغني عدة اجناس (قطع واوصال) في مقام الحسيني ، منها جنس الصبا و جنس الارواح و جنس البوسليك و جنس البيات و جنس الراست ، لاعطاء المقام المزيد من التنوع النغمي .

المقامات الفرعية :

تمتاز المقامات العراقية بعدد كبير من المقامات الفرعية وهي كما يلي : -

- | | |
|-------------------|--------------------|
| ١ - الابراهيمى | ٢ - البهيزاوى |
| ٣ - الجبورى | ٤ - الحمودى |
| ٥ - النارى | ٦ - المكابل |
| ٧ - المخالف | ٨ - المخالف كركوك |
| ٩ - اللامى | ١٠ - المنصورى |
| ١١ - الحديدى | ١٢ - الجمال |
| ١٣ - الحليلاوى | ١٤ - الباجلان |
| ١٥ - العريبون عرب | ١٦ - العريبون عجم |
| ١٧ - الهمايون | ١٨ - المدمى |
| ١٩ - دشت العرب | ٢٠ - دشت |
| ٢١ - الاورنه | ٢٢ - الشرقى دوكانه |
| ٢٣ - الشرقى راست | ٢٤ - الشرقى اصفهان |
| ٢٥ - البنجكاه | ٢٦ - القطر |
| ٢٧ - الراشدى | ٢٨ - الخلوئى |
| ٢٩ - السعيدى | ٣٠ - الطاهر |
| ٣١ - الاوشار | ٣٢ - الاوج |
| ٣٣ - النوى | ٣٤ - الحجاز كارکرد |
| ٣٥ - الحجاز كار | ٣٦ - الحجاز غريب |
| ٣٧ - الحجاز الاجغ | ٣٨ - النهاوند |
| ٣٩ - القوريات | ٤٠ - التفليس |
| ٤١ - الارواح | ٤٢ - المسجين |

- | | |
|------------------|------------------------|
| ٤٤ - الحكيمي | ٤٣ - الثنوى |
| ٤٦ - العشاق | ٤٥ - الحويزاوى |
| ٤٨ - النوروز عجم | ٤٧ - البيات عجم |
| ٥٠ - الكللكي | ٤٩ - السيكاكاه البلبان |
| ٥٢ - القراز | ٥١ - البشيرى |
| ٥٤ - الخنبات | ٥٣ - القريباش |
| ٥٦ - البختيار | ٥ - السعيدى المبرقع |
| | ٥٧ - الهفتكار |

المقامات الشعرية :

والمقامات العراقية التي تفنى مع الشعر العربي الفصيح (القريض) (٢٦) وهي كما يلي :

- | | |
|-------------------|--------------------|
| ٢ - البيات | ١ - الراست |
| ٤ - السيكاكاه | ٣ - الحجاز ديوان |
| ٦ - الحسيني | ٥ - الصبا |
| ٨ - الاوج | ٧ - العجم عشيران |
| ١٠ - الخنبات | ٩ - البنجكاه |
| ١٢ - المنصوري | ١١ - النوى |
| ١٤ - البيات عجم | ١٣ - العرييون عجم |
| ١٦ - البشيرى | ١٥ - القوريات |
| ١٨ - الجمال | ١٧ - التفليس |
| ٢٠ - الاورفه | ١٩ - النوروز عجم |
| ٢٢ - دشت العرب | ٢١ - الدشت |
| ٢٤ - الحجاز الاجغ | ٢٣ - الحويزاوى |
| ٢٦ - الحجاز غريب | ٢٥ - الحجاز شيطاني |

- | | |
|--------------------|----------------------|
| ٢٨ - السعيدى | ٢٧ - الهمايون |
| ٣٠ - المثنوى | ٢٩ - السعيدى المبرقع |
| ٣٢ - الطاهر | ٣١ - الخلوتي |
| ٣٤ - الارواح | ٣٣ - الاورشار |
| ٣٦ - المخالف كركوك | ٣٥ - العشاق |
| ٣٨ - القرياش | ٣٧ - السيكاك البلبان |
| ٤٠ - الهفتكار | ٣٩ - البختيار |

المقامات الزوجية :

اما المقامات العراقية التي تفنى مع الشعر الشعبي (الزهيري) فهي كما يلي :

- | | |
|-----------------|---------------------|
| ٢ - البهيزاوى | ١ - الابراهيمى |
| ٤ - النارى | ٣ - المحموى |
| ٦ - الجبورى | ٥ - المكابل |
| ٨ - الشرقي راست | ٧ - الشرقي دوكانه |
| ١٠ - الراشدى | ٩ - الشرقي اصفهان |
| ١٢ - الحليلاوى | ١١ - الكلكلي |
| ١٤ - القطر | ١٣ - الباجلان |
| ١٦ - الحكيمى | ١٥ - الحديدى |
| ١٨ - المدمى | ١٧ - اللامى |
| ٢٠ - المخالف | ١٩ - العرييون عرب |
| ٢٢ - القزاز | ٢١ - المسجين |
| ٢٤ - الحجاز كار | ٢٣ - النهاوند |
| | ٢٥ - الحجاز كار كرد |

المقامات العراقية والشعر الاعجمي : -

هناك عدد من المقامات العراقية التي تغنى بالشعر الاعجمي وهي تقسم الى الاقسام التالية :

أ - المقامات العراقية في اللغة الكردية :

- وهي المقامات العراقية التي يغنيها الاكراد في شمال العراق ومن أشهرها مقام (الحيران) .
- ويقول الاستاذ حمودى الوردى عن الاغاني الكردية : -
- ان الاغاني الكردية (٣٧) هي نوع من انواع الفناء العراقي ، منها ما هو حديث النظم والنغم .
- ومنها ما هو على شكل مقامات .

ب - المقامات العراقية في اللغة التركية :

المقامات العراقية التي تغنى في التركية تقسم الى قسمين كما يلي : -

١ - القسم الاول :

- المقامات العراقية التي تغنى في اللغة التركية - لغة استنبول - العثمانية - وهي : -
- ١ - التفليس ٢ - البشيري ٣ - الباجلان .

٢ - القسم الثاني :

المقامات العراقية التي تغنى في اللغة التركية - التركمانية - وهي لغة محافظة كركوك في شمال العراق والتي يغنيها المغنون التركمان ، ويتحدث الاستاذ ابراهيم الداوقى عن المقامات العراقية في كركوك فيقول : -

تعتبر القوريات (٢٨) من الاغاني ذات الانغام العالية - المرتفعة - لانها تؤدي بصورة فردية ، وتغنى القوريات بنوع خاص من المقامات التي لها انغامها المنتظمة ويمكننا القول بأن هذه الالحن خاصة بالقوريات العراقية فقط .

ولا زالت كركوك تحتفظ بالمقامات الخاصة بها ، والتي لا تعرف مثيلها في مكان آخر . ويمكننا اعتبار الفترة الكائنة بين اواخر القرن التاسع واول القرن العشرين (العصر الذهبي) للموسيقى التركمانية في العراق ، فخلال هذه الفترة ظهر معظم أساتذة المقامات التركمانية ، مثل (موجيلا) و (مال الله) و (شلتاغ) و (محمد اسكندر) وغيرهم ممن كان لهم اعظم الأثر في تطوير الموسيقى التركمانية ، فقد وفق كل من (مال الله) و (موجيلا) الى ايجاد مقامات جديدة مستخرجة من المقامات العراقية او من مقامات القوريات التركمانية . فقد ولدت في كركوك موسيقى تركمانية نتيجة لحاجة الفنانين الى ذلك بحيث أصبح لها أصولها ومقاماتها التي تميزها عن موسيقى اذربيجان وتركيا .

ويوجد ما يقارب العشرين مقاما للقوريات التركمانية منها ما يلي : -

مخالف ، بشيرى ، كسوك ، يتيمي ، موجيلا ، عمر كله ، احمد داوي ، قرياغلي ، مال الله ، مطري ، كوردو .

وقد استخرجت بعض هذه المقامات من المقامات العراقية الشهيرة حيث استخرج مقام (المخالف) من (السيكا) والبشيري من (الراست) ومال الله من (الحجاز) واحمد داوي من (الجهاركاه) كما ان ثمة مقامات تركمانية مستخرجة من مقامات تركمانية اخرى فمثلا ان مقام (مطري) مستخرج من مقام (عمر كله) .

وتؤدى جميع هذه المقامات بـ (ميانات) خاصة بكل مقام منها ، وقد تكون هذه الميانات في مقدمة القوريات او في الختام ، وهي الفاظ معروفة تتكون من كلمة او كلمتين او شطر مستقل ، وهي لا تكتب وانما يضيفها المغني الى متن الرباعية عند التغني بها منها (كلم) ، (اغانم) ، (مينة بويلم) ، (آمان آمان اليهوده) ، (هيچ بيلمه م) الخ .

وفيما يلي بعض نصوص الرباعيات التركمانية المترجمة التي يتغنى بها المغنون التركمان في مقاماتهم (٢٩) : -

- ان جمالك يعدل مئة بدر .
- نعم . . انه يعدل مئة بدر .
- رب شهر لا يعدل يوما واحدا .
- ورب يوم يعدل مئة شهرا .



- لا تقس . علي .
- انا جريح . . فلا تقس علي .
- لقد طعنني نذل لثيم .
- فان كنت كريما فلا تقس علي .



- بغداد (٤٠) .
- اني احب بغداد .
- اني للبلبل ان ينسى .
- لذة الروض وهيام الورد .



ج - المقامات العراقية في اللغة الفارسية : -

اما المقامات التي يعيها المغنون البغداديون في اللغة الفارسية فهي : -

١ - العرييون عجم ٢ - البيات ٣ - الراست .

وقد اخذ المغنون يغنون مقامي البيات والراست بالشعر العربي الفصيح ، ولم يعد احد يعيها باللغة الفارسية ، واصبح مقام (العرييون عجم) هو المقام الوحيد الذي يعيها باللغة الفارسية ، وكذلك اخذ بعض المغنين يغنون باللغة العربية .

وان غناء بعض المقامات العراقية بالشعر الاعجمي لا يعني ان هذه المقامات ليست عراقية ، وانما لظروف سياسية كانت قد لعبت دورا في غناء بعض المقامات العراقية بالشعر الاعجمي ، وذلك بسبب كون العراق قد مر في بعض المراحل كان منها تحت الحكم الفارسي واخرى تحت الحكم التركي - العثماني - فكان المني البغدادى متقنا للغة التركية والفارسية ، ويجيد نظم الشعر بهما ، وكان المني رحمة الله شلتاغ هو الذي ابتكر مقام التفليس ، ونظم شعر المقام باللغة التركية التي تقول كلماتها (٤١) التي غناها بمقام التفليس لاول مرة باللغة التركية وفيما يلي نص الكلمات : -

- اغالر يكلر باشلر

- بوكون برياورى سيودم

- اوليشم ديوانه بن .

- كدر تفليس بن .

- قوى ديسنلر يعقوب ارمني .

- يعقوب كمالي نيلر

- اصلودن كوزه لسن

- كون بوكون حصامي نيلر

- بلبل كمالي نيلر

- بنه باق نه كونده يم

- بنه باق نه حالده يم .

- بنه باق نه صا للانير

- دى كل قان نه ايجمش جلاده باق .

وقد غنى المني يونس يوسف فيما بعد نفس المقام بالشعر العربي حيث استطاع السيد عبد الجبار الخشالي ترتيب الشعر العربي مع حركات وسكنات المقام . وكذلك الحال بالنسبة للغة الفارسية ، فان واضعي المقامات والاشعار الاعجمية - كالتركية والفارسية - هم فنانون

عراقيون يتقنون الفناء والنظم باللغتين التركية والفارسية بسبب تلك الظروف التي مر بها العراق . وليس هذا فحسب فقد استعمل المفنون البغداديون الكثير من الكلمات والالفاظ الاعجمية في غناء المقامات العراقية مثل كلمة (يادوست) وتعني (يا صديق) (فارسية) وكلمة (فرياد من) وتعني (النجدة) (فارسية) ايضا ، وكلمة (اكي كوزم) وتعني (عيناى) (تركية) وغيرها من الالفاظ الاعجمية ويقول الاستاذ عبد الكريم العلاف : -

امه سبب استعمال هذه الكلمات الاجنبية (٤٢) ووضعها في المقامات العراقية فهو ان الامتين الفارسية والتركية لما دخلتا بغداد واستوطنتاها وكانت الموسيقى العراقية رغما على ما حصل بها من الفتور والانحطاط في طليعة الفنون الجميلة عند هاتين الامتين ، وكان الفني العراقي يومذاك شديد الرغبة في ارضاء مواطنيه ومجاراتهم فاخذ يستعمل مثل هذه الكلمات في سياق غناؤه حينما يرى الفارسي والتركي من بعض مجالسيه . وبقيت هذه الالفاظ الاعجمية تفتى في المقامات العراقية بعد زوال الحكم العثماني الفارسي ، واصبحت هذه الالفاظ من لزوميات المقامات المتعارف عليها في غناء المقامات العراقية .

الواصل في المقامات العراقية :

تدخل في المقامات العراقية مجموعة من القطع والواصل التي من شأنها ان تلون المقامات، وهذه القطع والواصل هي عبارة عن اجناس نفمية متعددة ، وبعضها اجناس مصورة (Transpose) وهي كما يلي : -

١ - النهفت	٢ - العمر كله
٣ - اللاووك	٤ - الزنبورى
٥ - الخليلي	٦ - العذال
٧ - القانوني	٨ - السيه رنك
٩ - العزبار	١٠ - الشهنار
١١ - البوسليك	١٢ - الجصاص
١٣ - السيساني	١٤ - السفيان
١٥ - السيكاه حلب	١٦ - السيكاه عجم
١٧ - المستعار	١٨ - الزنجران
١٩ - الكوياني	٢٠ - المثكل
٢١ - الخابورى	٢٢ - الايدى

٢٤ - الركباني	٢٣ - البسته نكار
٢٦ - البيات شوري (٤٣)	٢٥ - العراق
٢٨ - العبوش	٢٧ - السلمك
٣٠ - الماهور	٢٩ - الراست الهندي
٣٢ - العشيش	٣١ - السنبله
٣٤ - القادريجان	٣٣ - الحجاز المدني
٣٦ - البحراني	٣٥ - النكريز
٣٨ - الميثاوي	٣٧ - الجنازي
٤٠ - الدوران	٣٩ - الجلسة
٤٢ - المكطع	٤١ - الموعة

الفاظ المقامات العراقية :

هناك الفاظ يعتمد عليها في تركيب المقامات العراقية ، والتي تعتبر هذه الالفاظ من اللزوميات التي لا غنى عنها لمغني المقامات العراقية ، لانه اذا تركها لا يستطيع اداء المقام بالشكل المتعارف عليه .

وان الالفاظ التي يستعملها المغنون البغداديون هي عبارة عن نقاط ارتكاز مهمة في اداء المقامات العراقية ، ولا يستطيع ان يؤدي غناء المقامات العراقية دون ان يركز على تلك الكلمات والالفاظ التي تدخل في المقام العراقي كجزء لا يتجزأ من الاسس الفنية لغناء المقامات العراقية ، فالمغني يغير الشعر في المقام ، ولكن لا يجرى اى تغيير او تبديل في الالفاظ ، وحتى الالفاظ الاعجمية لا يغيرونها ولو بالفاظ عربية ، وذلك بسبب توطن تلك الالفاظ الاعجمية الدخيلة ، وتداخلها مع بعض الالفاظ العربية في المقامات العراقية .

ان اى تغير فيها قد يؤدي بالتالي الى الاخلال في المقامات العراقية ، وهذا هو سبب عدم اقدام مغني المقامات العراقية الى التخلي كلياً عن تلك الالفاظ الاعجمية الدخيلة الداخلة في المقامات العراقية ، ولا حتى استبدالها بالفاظ عربية الا في حالات نادرة قليلة جداً . كما فعل مغني المقامات المرحوم رشيد القنطرة الذي استبدل كلمة (نازيمين) الفارسية بكلمة عربية (اشتكي لمن) في مائة مقام المجمع ، وتبعه في ذلك تلميذه مجيد رشيد . وهناك محاولات مشرفة أخرى للاستاذ الكبير محمد القبانجي ، ومثل هذا التغيير والتبديل لا يقدم عليه الا من كان له باع طويل في فن المقامات العراقية كالاستاذين القنطرة والقبانجي . وقد حدثني السيد عبد الجبار الخشالي أحد الملمين بأصول المقامات العراقية ، بأن المرحوم رشيد القنطرة كان قد غنى له بعض المقامات

المقامات العراقية

العراقية دون أن يستعمل فيها الالفاظ الاعجمية، مدلا بذلك على قدرته في أداء المقامات بدون تلك الالفاظ الاعجمية ، ولكنه قال لا يستطيع مخالفة العرف الفني المتعارف عليه في أداء المقامات العراقية ، لان العازفين ما كانوا يرضون بذلك ، وكان العازفون - انذاك - كلهم من اليهود وهم متمسكون بشكل خاص بتلك الالفاظ الاعجمية وهذه الالفاظ تقسم الى قسمين كما يلي : -

١ - الفاظ عربية .

٢ - الفاظ أعجمية .

١ - الالفاظ العربية :

وهي الالفاظ العربية الدارجة التي يرددوها مفنوا المقامات العراقية في أقسام المقام كالتحرير ، والواصل ، والميانات ، والتسليم وهي على النحو الآتي :

١ - الفاظ التحرير :

١ - مقام النارى :

أوه - يابه - امدل او معود .

٢ - مقام الحمودى :

لا والله يا عيوني - أوه - دى ولك .

٣ - مقام السيكاكاه :

اللى - للى

٤ - مقام المخالف :

أوه - خيبي - لا والله - يا عيوني .

٥ - مقام الحليلاوى :

ويلاه ويلاه

٦ - مقام العرييون عجم :

أوه - واى واى .

٧ - مقام القوريات :

أوه .

٨ - مقام الابراهيمى :

أوه - خيبي .

- ٩ - مقام الحديدى : -
لا يبلى - لا يبلى لالا - لا يبلى قلبك وقلبي .
- ١٠ - مقام الحجاز شيطاني : -
٢٢هـ ياليل .
- ١١ - مقام الجبورى : -
منه لا - لا والله قلبي ياباى .
- ١٢ - مقام المسجين : -
منه لا - لا بلله - قلبي .
- ١٣ - مقام الارواح : -
منه بالله بالله يا حادى .
- ١٤ - مقام الحكيمى : -
يالالي - اوه - يابه يباب .
- ١٥ - مقام الحجاز اجغ : -
ليل ياليل ياليل .
- ١٦ - مقام الخلوتي : -
الله الله يا حي .
- ١٧ - مقام المكابل : -
منه ويل - يابه .
- ١٨ - مقام البهيزاوى : -
اوه - خبي - لا له - لا ونت خبي .
- ١٩ - مقام الشرقي اصفهان : -
يابه - يا دايم او يا غانم .
- ٢٠ - مقام الشرقي دوكاه : -
لا يبله - لا يبله قلبك وقلبي - يا دايم او يا شاكى .
- ٢١ - مقام الحجاز كارکرد : -
يا ليل - ليل - ياباى .
- ٢٢ - مقام المدمى : -
اى ولك - يابه - يا دايم او يا شاكى .

٢٣ - مقام الطاهر : -
الال - يا لال - يا لال .

ب - الفاظ الاوصال والقطع : -

- ١ - قطعة المشيش : -
أويي - ديبى
- ٢ - قطعة الخلي : -
يالالي - يا دايم
- ٣ - قطعة العذال : -
ليل .
- ٤ - قطعة الجصاص : -
ليللا .
- ٥ - قطعة الابراهيمى : -
يبه
- ٦ - قطعة الشهنار : -
ياليل .
- ٧ - قطعة الحجاز المدنى : -
اوه .
- ٨ - قطعة الحجاز غريب : -
آى .
- ٩ - قطعة السيسانى : -
ويلاي - عمى ويل حالى ويل واويلاه ويلاي .
- ١٠ - قطعة العلى زبار : -
حنين يبه .
- ١١ - قطعة الحسينى : -
يا رب .
- ١٢ - قطعة السيكاه : -
يا به يا به يا به احنين اويي - بطو ماجو .

- ١٣ - قطعة الجمال : -
 علو يبه هلك وين رحلو وين شالو .
- ١٤ - قطعة المخالف : -
 ليش يا زماني ليش كسر الخواطر كل ساعة يا زماني
 ليش انت امنين وآنه امنين او هالبلوه امنين
 تايه غريب دلوني الطريق امنين
 خيي يا عيوني .
- ١٥ - قطعة الشهنار : -
 يا ليلي .
- ١٦ - قطعة النارى : -
 يابه يابه يابه داود - داود ييني .
- ١٧ - قطعة القزاز : -
 اوه خيي - خيي اوه .
- ١٨ - قطعة السنبلة : -
 منه لا - منه لا له - لا له - لا لاى - رمد .
- ١٩ - قطعة الطاهر : -
 ليل .
- ٢٠ - قطعة المنصورى : -
 منه لا والله قلبي - يابه - بويه يا خيي
- ٢١ - قطعة الجبورى : -
 دى ولك - دى ولك
- ٢٢ - قطعة العجم عشيران : -
 يقلبي .
- ٢٣ - قطعة السفيان : -
 اشتكي لمن

ج - الفاظ التسليم : -

- ١ - مقام النارى : -
 اوه - من ناركم - بويه نارى .

- ٢ - مقام الطاهر : -
اللي .
- ٣ - مقام المحمودى : -
يا رب - يا رب .
- ٤ - مقام الحليلاوى : -
اللي للي - اوه - رجليه ما طاوعني .
اوخان بييه حيلي .
واويلي - او - يا حيف على عمر التكضيه بالكيف
واويلي .
- ٥ - مقام الحجاز ديوان : -
يا به - يا حبيبي
- ٦ - مقام العربيون عرب : -
او ه - خيي
- ٧ - مقام العربيون عجم : -
يا به دخيل يويه دخيل - ياخي
- ٨ - مقام الابراهيمي : -
منه علت - علت يا امعود - دعاودعلينا بالخير - احنه والسامعين او خيي .
- ٩ - مقام الجبورى : -
اى يبه - اهنا ولج يجتاله يفداره - ياعيونى - يلعبون يلعبون - او ه - اشجم يبه .
- ١٠ - مقام الحديدى : -
يهل الله خافوا الله .
- ١١ - مقام النوى : -
ياحبي حبيبي .
- ١٢ - مقام المسجين : -
يقلبي
- ١٣ - الحكيمي : -
ابعل ياعيونى ويل
- ١٤ - مقام المكابل : -
منه ويل .

١٥ - مقام الشرقي دوگاه : -

• عیونی ویل

١٦ - مقام الحجاز کارکرد : -

• عینی لیش یابه لیش یابای

١٧ - مقام الكلکلي : -

• خی یامیونی

د - اللفاظ الاعجمية : -

لقد دخلت على المقامات العراقية كلمات والفاظ اعجمية كثيرة من تركية وفارسية وهندية ، وبعضها امتزجت مع الكلمات العربية الدارجة ، وفيما يلي اللفاظ التي يرددها مغنو المقامات العراقية : -

١ - الفاظ التحرير : -

١ - مقام البيات : -

• فرياد من

٢ - مقام الراست : -

• يار يار

٣ - مقام الحجاز ديوان : -

• فرياد من - دلي يالدم - افندم مان

٤ - مقام السيكاہ : -

• امان - بداد

٥ - مقام القوريات : -

• اوہ - بيم بيم ايلم

٦ - مقام الخنبات : -

• يارياد - ياريار - يريار يريار - حبيب - او - عزيز من

٧ - مقام النوى : -

• امان - امان

٨ - مقام المعجم : -

• فرياد من - يار - يارم - او - اميرم وا

- ٩ - مقام البنجكاه : -
 امان - هي - داد - بدادم - او - امان .
- ١٠ - مقام الراشدي : -
 بيه بيه ايلم - او - بيه نينم .
- ١١ - مقام الحسيني : -
 فرياد من - جهانمن .
- ١٢ - الدشت : -
 منه لاخويلم - جانم - اريار - اريار - يارم .
- ١٣ - مقام دشت العرب : -
 امان .
- ١٤ - مقام الاورفه : -
 امان - اوغلم - امان .
- ١٥ - مقام الاوج : -
 يادوست .
- ١٦ - مقام الهمايون : -
 امان .
- ١٧ - مقام النوروز عجم : -
 بيه بيه ايلم .
- ١٨ - مقام البيات : -
 يريار - بدادم .
- ١٩ - مقام المثنوي : -
 يار - يار - بدادم .
- ٢٠ - مقام النهاوند : -
 امان .
- ٢١ - مقام الاوشار : -
 يار - امان - علي جان .
- ٢٢ - مقام القطر : -
 ياليل ليلم - ياليلم .

٢٣ - مقام الجمال : -
 . امان .

ب - الفاظ القطع : -

١ - قطعة الراست : -
 . امان - هي داد .

٢ - قطعة القريباش : -
 . بيم - بيم حيران اكي كوزم - او - امانم .

٣ - قطعة البختيار : -
 . امان - دلي - بدادم - يريار - علي جانمن - دلي او - بدادم .

٤ - قطعة النهفت : -
 . امان .

٥ - قطعة السيكااه البلبان : -
 . يادوست - امان دله دي .

٦ - قطعة السى رنك : -
 . بيم .

٧ - قطعة القادريجان : -
 . امان .

٨ - قطعة السيكااه عجم
 . داد - بداد - بدادم - او - بدادي .

٩ - قطعة السيفان :
 . نارنينم .

١٠ - قطعة السيكااه حلب : -
 . امان .

١١ - قطعة البوسليك : -
 . فريا .

١٢ - قطعة الحسيني : -
 . اريار - يار - يارمن .

- ١٣ - قطعة السيكاه :-
امان .
- ١٤ - قطعة التفليس :-
امان الله يا حي .
- ١٥ - قطعة النوى :-
دلى يالدم - افندم امان .
- ١٦ - قطعة القزاز :-
امان .
- ١٧ - قطعة المسجين :-
اشوللك يابابم .
- ١٨ - قطعة المنصوري :-
اى - امان علت يا امعود امان - آه ياليل - يار .
- ١٩ - قطعة النهفت :-
امان - داد - بدادم .
- ٢٠ - قطعة دشت العرب :-
اللي وللي اوبلم - او - خويلم - جانم .
- ٢١ - قطعة البزرك :-
يادوست .

ج - الفاظ التسليم :-

- ١ - مقام البيات :-
جانم - دله دى - فريادمن .
- ٢ - مقام الراست :-
علي جانمن .
- ٣ - مقام الطاهر :-
يار - فريادمن .
- ٤ - مقام السيكاه :-
يادوست - امان - بدادى .

- ٥ - مقام الحجاز ديوان : -
افندم امان .
- ٦ - مقام العربيون عجم : -
يابه دخيل يويه دخيل - دخيل امان يا حبيبي .
- ٧ - مقام الحديدى : -
امان - يهل الله امان ياعيونى .
- ٨ - مقام الخنيات : -
يريار - علي جانمن - او - امان - يريار - علي جانمن - يريار - بداد
- علي جانمن .
- ٩ - مقام النارى : -
امان .
- ١٠ - مقام البنجگاه : -
امان .
- ١١ - مقام الراشدى : -
اولى - دىي - بيم حيران .
- ١٢ - مقام الحسينى : -
فريادمن - يار ودل امان - يار - يارم .
- ١٣ - مقام الدشت : -
دكيل - دكيل - دكيل - جانم .
- ١٤ - مقام الاورفه : -
امان اوغلم - امان .
- ١٥ - مقام البيات عجم : -
يريار - علي جانمن .
- ١٦ - مقام المثنوى : -
بدادم - امان - داد - بدادم
- ١٧ - مقام الاوشار : -
علي جان .
- ١٨ - مقام البهيزاوى : -
امان جئير امان .

١٩ - مقام الشرقي دوكاه : -
يار .

٢٠ - مقام القطر : -
ياليلم .

٢١ - مقام المدمي : -
أمان .

المقامات الايقاعية : -

تستعمل المقامات العراقية عددا من الايقاعات (Modi) العراقية ، فبعض المقامات يرافقها الايقاع من أول المقام الى آخره ، وبعضها الاخر يرافق بعض اجزائها الايقاع او قسم الميانات .
اما المقامات الايقاعية فهي كما يلي : -

٢ - الشرقي (٤٤) .

٤ - الاورفه .

٦ - الباجلان

٨ - الطاهر

١٠ - النوى

١٢ - الكلكلي

١٤ - الشرقي دوكاه

١٦ - المكابل

١٨ - النارى

٢٠ - السيكا

٢٢ - العربيون عرب

٢٤ - الابراهيمى

٢٦ - الحجاز ديوان

٢٨ - الخنبات

٣٠ - دشت العرب

١ - الراست

٣ - الجبورى

٥ - الحليلاوى

٧ - الراشدى

٩ - المنصورى

١١ - المخالف

١٣ - المدمى

١٥ - الشرقي اصفهان

١٧ - البهيزاوى

١٩ - المحمودى

٢١ - القوريات

٢٣ - العربيون عجم

٢٥ - الحديدى

٢٧ - الحجاز شيطاني

٢٩ - المسجين

- | | |
|----------------------|----------------------|
| ٣١ - الحكيمي | ٣٢ - الصبا |
| ٣٣ - النوروز عجم | ٣٤ - البشري |
| ٣٥ - الحجاز اجغ | ٣٦ - البيات عجم |
| ٣٧ - السعيدى | ٣٨ - السعيدى المبرقع |
| ٣٩ - الخلوتى | ٤٠ - التفليس |
| ٤١ - البسته نكار | ٤٢ - الراست الهندى |
| ٤٣ - الشرقى راست | ٤٤ - القزاز |
| ٤٥ - السيكاك البلبان | ٤٦ - مخالف كركوك |
| ٤٧ - الارواح | ٤٨ - المثنوى |
| ٤٩ - الراست التركى | |

المقامات العراقية التي تغنى بدون ايقاع :-

- | | |
|-------------------|---------------------|
| ١ - البيات | ٢ - الحسيني |
| ٣ - القطر | ٤ - الحجاز كاركرد . |
| ٥ - المعجم | ٦ - الاوج . |
| ٧ - البنجكاه | ٨ - الجمال |
| ٩ - الهمايون | ١٠ - الدشت |
| ١١ - الحويزاوى | ١٢ - النهاوند |
| ١٣ - المثنوى | ١٤ - الاوشار |
| ١٥ - المعجم عشرين | ١٦ - السعيدى اوشار |
| ١٧ - العشاق | ١٨ - البختيار |
| ١٩ - الحجاز غريب | ٢٠ - الحجاز كار |
| ٢١ - اللامي | ٢٢ - العراق |
| ٢٣ - الهفتكار . | |

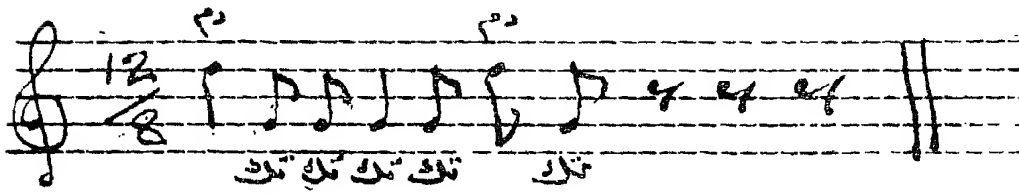
الاوزان العراقية

اما الاوزان العراقية التي تستعمل في غناء المقامات العراقية (٥) فهي سبعة اوزان كما يلي : -

١ - اليكرك : -

ايقاع اليكرك ووزنه (٨ / ١٢) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : -

ايقاع اليكرك

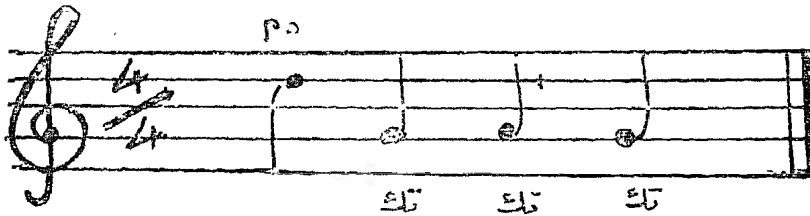


نموذج رقم (١٥)

٢ - الوحدة : -

ايقاع الوحدة ووزنه (٤ / ٤) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : -

ايقاع الوحدة

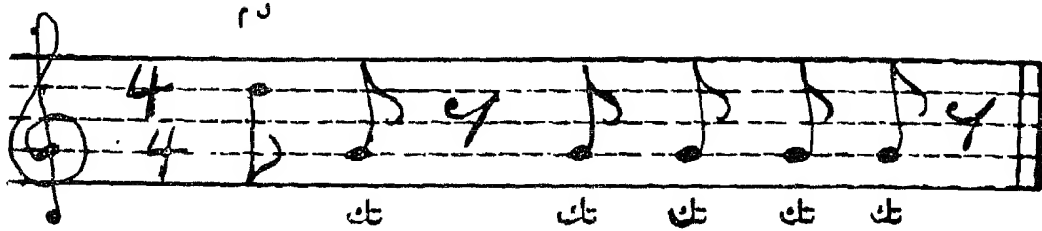


نموذج رقم (١٦)

٣ - الوحدة الطويلة : -

ايقاع الوحدة الطويلة ووزنه (٤ / ٤) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية :

ايقاع الوحدة الطويلة

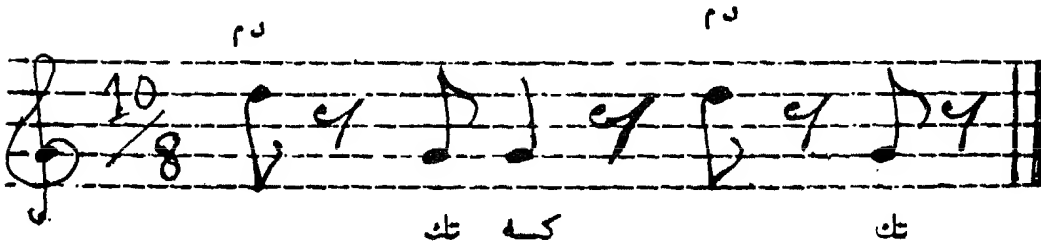


نموذج رقم (١٧)

٤ - الجورجينة : -

ايقاع الجورجينة ووزنه (٨/١٠) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية .

ايقاع الجورجينه

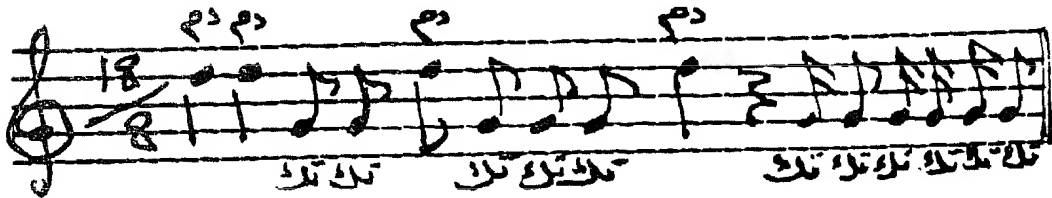


نموذج رقم (١٨)

٥ - اى نواسي : -

ايقاع اى نواسي ووزنه (٨/١٨) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : -

ايقاع اى نواسي



نموذج رقم (١٩)

٦ - السماح : -

ايقاع السماح ووزنه (٨/٣٨) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : -

ايقاع السماح



نموذج رقم (٢٠)

٧ - الفالس :

ايقاع الفالس ووزنه (٤/٣) وفيما يلي الايقاع مدونا بالنوتة الموسيقية : -

ايقاع الفالس



نموذج رقم (٢١)

* * *

فصول المقامات العراقية

ان الاداء الفنى للمقامات العراقية عند قدامى المغنين له أصوله وقواعده واسسه الفنية المتينة التي كانت تتبع في غناء المقامات العراقية، وهذه الاسس الفنية تتجسد في فصول المقامات العراقية وهي أشبه بـ (السويت) (٤٦) في الغناء الاوربي (٤٧) . وفصول المقامات العراقية كما يلي :-

١ - فصل البيات ٢ - فصل الحجاز ٣ - فصل الراست

٤ - فصل النوى ٥ - فصل الحسيني

ولكل فصل من هذه الفصول الخمسة الالفة الذكر مقامات فرعية خاصة به لانها من فصيلة ذلك المقام الرئيسي ، وتسير هذه المقامات الفرعية حسب تسلسل متعارف عليه ، وقد وضعه الرواد الاوائل من مغني المقامات العراقية بطريقة الفصول .

لذا فان على المغنى ان يبدأ في غناء المقامات العراقية بالمقام الرئيسي ، اى في فصل مقام البيات او فصل الحجاز او فصل مقام الراست، ثم يستمر بعد ذلك في غناء المقامات الفرعية الاخرى التي تتبع المقام الرئيسي الذى يسمى به الفصل. وفيما يلي مقامات الفصول الخمسة وما يتبعها من فروع :-

١ - فصل مقام البيات :

ويتكون من المقامات التالية :-

مقام البيات وما يتبعه من المقامات الفرعية وهي :-

١ - البيات ٢ - النارى ٣ - الطاهر ٤ - المحمودى ٥ - السيكاه

٦ - المخالف ٧ - الحليلاوى .

ب - فصل مقام الحجاز :

ويتكون من المقامات التالية :-

مقام الحجاز ديوان وما يتبعه من المقامات الفرعية وهي :-

- ١ - الحجاز ديوان ٢ - القوريات ٣ - العربيون عجم ٤ - العربيون عرب
٥ - الابراهيمي ٦ - الحديدى .

ج - فصل مقام الراست :

ويتكون من المقامات التالية :

- ١ - الراست ٢ - المنصوري ٣ - الحجاز شيطاني ٤ - الجبوري ٥ - الخنبات .

د - فصل مقام النوى :

ويتكون من مقام النوى ومن مقامات فرعية هي :

- ١ - المسججين ٢ - العجم عشيران ٣ - البنجكاه ٤ - الراشدى .

هـ - فصل مقام الحسيني :

ويتكون من مقام الحسيني وما يتبعه من المقامات الفرعية وهي :

- ١ - الدشت ٢ - الاورفه ٣ - الارواح ٤ - الاوج ٥ - الحكيمي ٦ - الصبا .

وبطبيعة الحال فان الفصول الخمسة للمقامات الرئيسية وما يتبعها من المقامات الفرعية التي تفني في الفصول هي ليست جامعة لكل المقامات العراقية .

وقد ذكر لي الاستاذ عبد الجبار الخشالي بان الفصول كانت ستة وليست خمسة ، وذلك باضافة فصل سادس الى الفصول وهو فصل مقام السيكا ومقاماته هي :

- ١ - السيكا ٢ - السيكا حلب ٣ - السيكا البلبان ٤ - التفليس ٥ - الجمال ٦ - الباجلان .

وهناك عدد كبير من المقامات التي دخلت على المقامات العراقية ، لم تدخل في نظام الفصول الخمسة (او الستة) المتعارف عليها لدى مفنى المقام العراقي .

خاصة المقامات العراقية التي ابتكرها المرحوم رحمة الله شلتاغ كمقام التفليس والمرحوم احمد زيدان كمقام دشت العرب ، والمقامات العديدة التي ابتكرها الاستاذ محمد القبانجي ، ومقام القزاز للاستاذ عزت المصرى . والتي تفنى ولكنها لم تدخل في الفصول الخمسة . وفي الحقيقة ان مفنى المقامات العراقية لم يبقوا ملتزمين في هذه الايام في غناء المقامات العراقية بأسلوب الفصول الخمسة ، وقد اخذوا يفنون المقامات حسب اهوائهم ولم يتقيدوا بالفصول .

التصرف في المقامات :

مغنوا المقامات العراقية الماهرون كانوا يؤدون غناء المقامات في اطارها الذي وضعت فيه اصولها وقواعدها المعروفة ، بصورة متقنة وممتينة ، بيد انهم كانوا يتصرفون في الغناء بحيث كانوا يخرجون قليلا عما سمعوه من اساتذتهم واسلافهم ممن كانوا يفتنون المقامات العراقية .

وهذا التصرف اذا صدر عن مغن كبير وذى مقدرة وكفاءة كبيرتين في الغناء يصبح تصرفه هذا قاعدة ثابتة بالنسبة للمغنين الجدد الذين يتتبعون ذلك المغني ويأخذون الغناء عنه .

فلذلك يكون مجال التصرف فيه في حذف شيء او اضافة شيء اليه في بعض الحركات التي ربطت فنيا وبصورة محكمة مع انغام المقامات . فمثل هذه الخطوات لا يخطوها الا من كان ماهرا ومبدعا في فنه ، ومن تطور على يده هذا الفن البغدادي الاصيل . ان هذا التصرف يكون على اساس فنية ودقيقة في تأدية حركات وسكنات المقام بأمانة واخلاص ، لان الابتعاد عنها يعتبر تجاوزا على هذه الاسس الفنية في بناء كل مقام من المقامات العراقية . وحتى ان البعض من المغنين يذهب الى ابعد من هذا ، اذ يعتبر اى اضافة او حذف او تصرف لتهديب وتطوير تلك المقامات العراقية افسادا لهذا التراث القومي المجيد .

التغيم المبتكر في المقامات العراقية :

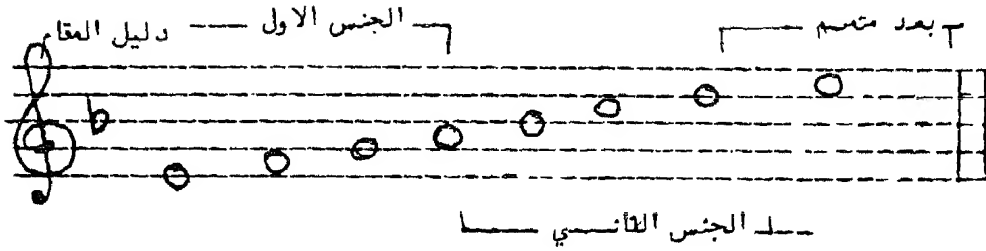
يقول بيتهوفن : - الجديد المبتكر - . . هو ما يأتي عفوا دون ان يفكر فيه الانسان اما هاويمان فيقول : - ان احسن اعمال الفنان وأمتنها ما يصدر عنه عفوا في غير تكليف . وهذا ما وقع لبعض المغنين الذين ابتكروا انغاما عراقية بصورة عفوية او بطريق الصدف . فلقد لعب المغني البارع من رواد المقامات العراقية دورا بارزا في اغناء المقامات العراقية بما يضيفه من المقامات الجديدة وهي تنقسم الى خمسة اقسام على النحو الآتي : -

١ - المقامات العراقية المبتكرة وليس لها نظير لا في الموسيقى العربية ولا في الموسيقى العراقية كمقام اللامي (٤٨) الذي وضعه الاستاذ محمد القباجي . ومقام اللامي من المقامات العراقية (٤٩) الاصلية ويتكون السلم الموسيقي لمقام اللامي من الدرجات الصوتية الثمانية التالية : -

- | | |
|------------------|------------------------|
| ١ - مي - بوسليك | ٥ - سي (بيمول) - عجم |
| ٢ - فا - جهاركاه | ٦ - دو - كردان |
| ٣ - صول - نوى | ٧ - ري - محير |
| ٤ - لا - حسيني | ٨ - مي - جواب بوسليك |

وفيما يلي سلم مقام اللامي مدونا بالنوتة الموسيقية : -

سلم مقام اللامي



نموذج رقم (٢٢)

ويتألف مقام اللامي من جنسين متشابهين متصلين ، وهما جنس كرد على درجة البوسليك ، وجنس كرد على درجة الحسيني ، ويضاف الى آخر الجنس الثاني بعد كامل (رى - مي) اى (محير - جواب بوسليك) ليكون متمما للسلم الموسيقي . اما ابعاد سلم مقام اللامي فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين : -

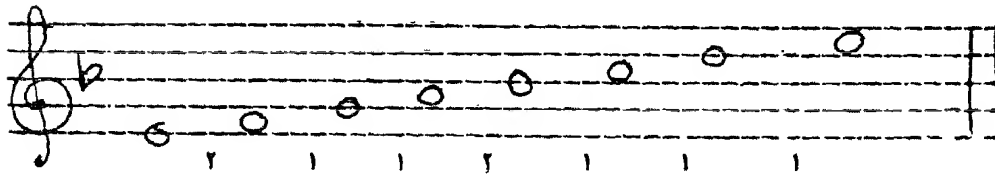
$$\frac{4}{2} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{2} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{4}$$

او

$$2 \quad 11 \quad 2 \quad 111$$

وهي كما في السلم الموسيقي التالي : -

ابعاد سلم مقام اللامي



$$\frac{4}{2} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{2} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{4}$$

نموذج رقم (٢٣)

ومقام اللامي تبرز شخصيته على اظهار نمط اللامى على درجتي البوسليك والحسيني .

اما المقام الثاني الذى لا نظير له في الموسيقى العربية فهو مقام المخالف (٥٠) وهو مقام عريق النشأة لا يعرف اول من ابتكره وهو من المقامات الفرعية التى تبنى مع الايقاع ، ويعتبر الايقاع

الاساسي له هو ايقاع (اى نواسي) ، ويفنى ايضا مع ايقاع (اليكرك) ويتكون السلم الموسيقى لقام المخالف من الدرجات الصوتية الثمانية التالية : -

- ١ - مي (كارييمول) - سيكاه
٢ - فا - جهار كاه
٣ - صول (بييمول) صبا
٤ - لا (كارييمول) حسيني
٥ - سي (بييمول) - عجم
٦ - دو - كردان
٧ - ري - محير
٨ - مي (كارييمول) جواب سيكاه .
- وفيما يلي سلم مقام المخالف مدونا بالنوتة الموسيقية : -



نموذج رقم (٢٤)

ويتألف مقام المخالف من جنسين متصلين ، وهما جنس مخالف على درجة السيكاكاه ، و جنس راست على درجة الحسيني ، ويضاف الى آخر الجنس الثاني البعد (ري - مي) (كارييمول) اى (محير - جواب السيكاكاه - او - بزرك) ليكون متمما لسلم مقام المخالف . وان الذى يستمع الى مقام المخالف يجد ان هناك تناسقا نغميا بين مقام الصبا ومقام المخالف ، الا ان مقام المخالف يستقر على درجة السيكاكاه بينما مقام الصبا يستقر على درجة الدوكاه . وفي الموصل يفنى مقام المخالف بشكل يختلف عما يفنى في بغداد ، اذ يفنى مقام المخالف ويسلم فيه المفنى على درجة الدوكاه كمقام الصبا . ففي هذه الحالة يكون مقام المخالف من فصيلة الصبا . اما ابعاد سلم مقام المخالف فهي كما يلي وتقرأ الارقام من اليسار الى اليمين :

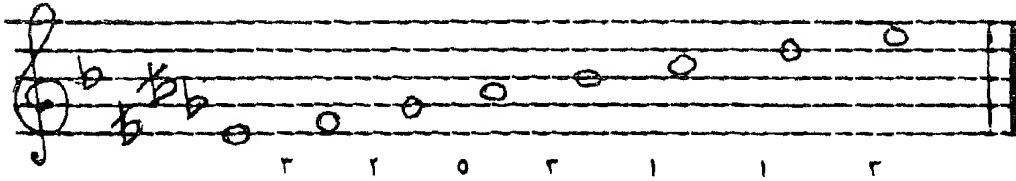
٤/٣ ٤/٢ ٤/٥ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٣

او

٣ ٢ ٥ ٣ ١ ١ ٢

وهي كما في السلم الموسيقى التالي : -

أبعاد سلم مقام المخالف



٤/٣ ٤/٢ ٤/٥ ٤/٣ ٤/٤ ٤/٤ ٤/٣

نموذج رقم (٢٥)

ويلاحظ أن أبعاد سلم مقام المخالف لا نجد لها مثيلاً في المقامات العربية أو الشرقية ، وهذه الأبعاد تعطي المقام لونا وميزة خاصتين ، وتبرز في مقام المخالف شخصيته وذلك في اظهار جنس المخالف على درجة السيكاك وجنس الراسات على الحسيني .

٢ - المقامات العراقية التي وضعت من أنغام موجودة في الموسيقى العراقية كمقام التفليس الذي وضعه المفي رحمة الله شلتاغ .

٣ - المقامات العراقية التي كانت موجودة أنغامها في الموسيقى العربية كالمقامات التي ادخلها الاستاذ محمد القبانجي وهي مقام النهاوند ومقام الحجاز كار ومقام الحجاز كاركرد ومقام النكريز ومقام البسته نكار وغيرها .

٤ - المقامات العراقية التي هي في الاصل نغمة (قطعة) - او - (وصله) تدخل في احد المقامات العراقية كلون من الالوان في المقامات العراقية كقطعة القزاز التي تدخل في بعض المقامات ، عمل منها الاستاذ عزت المصرف مقاما كاملا وهو (مقام القزاز) الذي سجله المفي مجيد رشيد لاذاعة بغداد مرتين .

٥ - المقامات العراقية التي لها نظير في الموسيقى (الشرقية) كمقام دشت العرب الذي وضعه المفي أحمد زيدان بشكل جديد لا علاقة له بمقام الدشت (الايراني) . وان كلا المقامين من نغم الحسيني . وان مقام دشت العرب الذي وضع أصوله الفنية مرتبة ترتيبا فنيا محكما ومتقنا المرحوم أحمد زيدان ، وان لهذا المقام قصة رواها لي الحاج خضير الحاج عباس البياتي مختار محلة جديد حسن باشا (٥١) حيث قال ان والدي كان معاصرا للمرحوم أحمد زيدان وهو من عشيرة البيات (قبيلة البيات) ، قال كان ذات يوم جالسا في احد المقاهي في باب المعظم ، وكان جالسا فيها المفي أحمد زيدان ، ومر (الكروان) القافلة وكان أحد افرادها يفني مقام الدشت الايراني ، وعندما حلت هذه القافلة في باب المعظم سمع المقام أحمد زيدان وسأل عنه فقبل له - مقام الدشت - وكانت القافلة الايرانية ، فرد المفي أحمد زيدان قائلا لماذا لا نعمل نحن مقاما عربيا كهذا المقام ؟ ففعلا عمل - فيما بعد - مقاما كمقام الدشت الا انه يختلف عنه وسماه مقام (دشت العرب) وهو من

فصيلة الحسيني ، اى النغم الذى يغني منه مقام الدشت الايراني نفسه ، الا انه يختلف عنه شكلا واسلوبا وتركيبا نغميا .

ويتخلل مقام دشت العرب بعض الانغام العربية الاخرى كالصبا والجهاركا ، وهو يتكون من مجموعة الحان منسجمة يبرز فيها مقام الحسيني نغم المقام الرئيس . وتدخل نغمة (دشت العرب) في بعض المقامات الفرعية حيث تضفي عليها لونا وطعما جديدا ، ومن هذه المقامات مقام الخنبات .

ويجيد غناء مقام دشت العرب عدد قليل من المغنين ، ولقد حدث في اواخر الاربعينات ان طلب مدير الاذاعة من مغني المقام بان يؤدوا مقام دشت العرب ، وكل من يستطيع اداؤه سوف يمنح زيادة اضافية الى اجوره التي يتقاضاها عن كل حفلة ، وقد غناه المغني مجيد رشيد ، فحصل على الزيادة ، وكان المغني الوحيد الذى اداها انداك .

ان عملية الخلق والابداع الفني في المقامات العراقية ليست بالعمل الهين والمتاح لكل من غنى المقامات العراقية واجادها . وان هذه الميزة لا نجدها الا في العدد القليل النادر من جهابذة الغناء الموجودين والمتبعين للملحن بهذا التراث ، والمستوعبين لكافة ابعاده الفنية ، والمتضلعين باصول وتراكيب المقامات العراقية .

اساليب الغناء في المقامات العراقية

تمتاز المقامات العراقية التي تغنى في بغداد وهي الموطن الاصلي للمقامات العراقية ، بأسلوب فني محكم له اسسه الفنية التي يجب مراعاتها عند الاداء ، والتي تعتمد على قواعد فنية ثابتة لها احكامها واصولها التي سار عليها الفنانون البغداديون ، بينما يقرأ المقامات العراقية في الموصل وكركوك والحلة والنجف بشكل يختلف عن أداء المقامات في بغداد . وليس فيه تلك الصنعة المتقنة ، فالاسلوب البغدادى هو من ابرز واجود الاساليب الغنائية في الاداء الغنائي للمقامات العراقية على الاطلاق .

المقامات الاذربيجانية والفارسية :

وهناك مقامات اخرى كالمقامات الاذربيجانية في اذربيجان بالاتحاد السوفيتي ، والمقامات الفارسية في ايران ، فهي متشابهة فيما بينها الا انها تختلف اختلافا كبيرا عن المقامات العراقية واسسها الفنية وقواعدها المتينة التي لا يرقى الى مستواها الفني اى واحد منهما ، وهي مقامات بعيدة عن المقامات العراقية ولا صلة لها بها الا من حيث كونها نغمات تحمل تسميات مشتركة بين الموسيقى العربية والشرقية من حيث الاصول والقواعد الموسيقية العامة لا غير . ولكنها تختلف في الاسلوب والطابع ، وليس هذا فحسب بل وحتى المقامات العراقية التي تغنى بالشعر الاعجمي لا علاقة لها بهذه المقامات الا من حيث كونها تقرأ في نفس اللغة الفارسية او التركية ، بيد انها في طابعها واسلوبها ونغمها ومقاماتها عراقية . ومع ذلك فقد حاول بعض الشعوبيين

المستترين (٥٢) وممن يعود أصلهم الى الجنس الفارسي ان يدسوا على التراث الموسيقى والفناني العراقي مستغلين ذلك ببحث متناه ، وذلك لوجود بعض المقامات العراقية التي تفنى بالشعر الاعجمي او بعض الالفاظ الاعجمية التي تدخل في بعض اجزاء بعض المقامات العراقية لينسب هذا التراث برمته الى الموسيقى الفارسية . الا ان تلك الدعوات الشعوية المتسللة باءت بالفشل ولم تستطع النيل من تراثنا الموسيقى والفناني العربي في العراق . وان تلك المحاولات المتلاحقة باءت بالفشل الذريع دون ان تنال من المقامات العراقية شيئا . ومع ان الكلمات والالفاظ الاعجمية الواردة في المقامات العراقية اغلبها في اللغة التركية والفارسية والهندية فلم نجد من يدعي - باستثناء ادعاءات الشعوبيين المتسللين - ان المقامات العراقية هي عثمانية (تركية) او هندية او فارسية . اذ ان لكل من الموسيقى العربية او التركية او الفارسية او الهندية طابعها الخاص ولونها المميز الذي يميزها عن غيرها .

وقد دخل الطابع الفارسي والعربي (٥٣) على الموسيقى الهندية بعد دخول المغول حيث تعتبر الفترة بين القرن الرابع عشر والخامس عشر من اهم فترات التطور في المدرسة الشمالية للموسيقى ، حيث ان عددا كبيرا من ملوك المغول شجعوا الموسيقى والموسيقيين ، وقد كان للعديد منهم موسيقيون في قصورهم وقلاعهم ومن الفنانين المشهورين في تلك الفترة (امير خسرو) والذي كان يقطن في قصر السلطان (علاء الدين) حيث يعود له فضل ادخال (التوالي) الى الموسيقى الهندية التي تعتبر مزيجا من الفناء الهندي والفارسي والعربي لها مركز الشهرة حتى يومنا هذا .

ومن غرائب الادوات الموسيقية الهندية هي ان الآلات القديمة لا تزال في حيز الاستعمال حيث هناك العديد منها ممن جلبه المغول من بلاد العرب ويران عند غزوهم للهند ، والتي لا تزال تستعمل حتى يومنا هذا ، حيث اصبح استعمالها جزءا لا يتجزأ من الموسيقى الهندية . وهناك العديد من الادوات الموسيقية التي لها مثيل في بلدان غربي آسيا فالعرب والایرانيون لا يزالون يستعملون آلة تدعى بـ (السنطور) و (القانون) التي لها مثيل هنا في الهند يسمى بـ (الساتاتيري) او ذو المائة وتر . بالاضافة الى غير ذلك نجد ان الربابة والناي والطنبور هي من الآلات التي لها مثيل في الهند . ان هذا عرض موجز عن تاريخ الموسيقى الهندية وطبيعتها ، وفي يومنا هذا تتترك هذه الموسيقى انطباعات في نفوس الملايين من المستمعين في بلدان غربي آسيا حيث يقال ان الموسيقى العربية اقرب الى الموسيقى الهندية .

ويتحدث الدكتور صبحي أنور وشسيد الباحث الاثاري العراقي عن الكتب الاجنبية التي تناولت بالبحث موضوع تاريخ الآلات الموسيقية في الشرق القديم (٥٤) والتي بدأت في الظهور منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر فيقول : -

نرى ان مؤلفيها اما ان يكونوا من المتخصصين بالعلوم الموسيقية (Musicology) (٥٥) او من المتخصصين في موسيقى الشعوب البدائية والمتخلفة حضاريا ، وهذا ما جعلهم يقعون في اخطاء تاريخية ، كما لم ينتبهوا الى الكثير من القطع الاثرية التي لها علاقة بالآلات الموسيقية نظرا لبعده اختصاصهم عن علم الآثار .

ان هؤلاء المؤلفين الاجانب قد اعتمدوا في ابحاثهم وكتبهم - حتى الحديثة منها - على ابحاث وكتب علماء الدراسات المسمارية التي صدرت منذ زمن طويل ، والتي أصبحت لا تتفق وما توصل اليه البحث العلمي في الوقت الحاضر ، ولا يعول عليها كثيرا خاصة من حيث الازمنة التاريخية ، كما ان ترجمة الكلمات المسمارية الدالة على آلات موسيقية هي بدورها أصبحت قديمة ولا تخلو من الاخطاء ، حسبما اثبتته الدراسات النظرية . والتنقيبات الاثرية المستمرة قد أظهرت للنور الكثير من القطع الاثرية ذات العلاقة الوثيقة بتاريخ الآلات الموسيقية والحياة الموسيقية في الشرق القديم ، والتي لم يكن بإمكان الباحثين المنوه عنهم اعلاها الاستفادة منها في كتبهم وابحاثهم ، ومما يلاحظ ان المعلومات والآراء الموجودة في كتب وابحاث هؤلاء الموسيقيين تنتقل - رغم ما فيها من نقصان واخطاء - من قارئ لآخر ، ومن كتاب الى كتاب ، وبأخذها القراء كحقيقة مسلم بها لا لشيء الا انها قد وردت في مؤلفات باحثين لهم مكانتهم وشهرتهم في مجال اختصاصهم .

ويتحدث الدكتور صبحي انور رشيد عن مدرسة البروفسور الالماني شتاودر فيقول : -

تمتاز ابحاث مدرسة البروفسور (شتاودر) بالبحث العلمي العميق ، وبالاهتمام بالناحية اللغوية والتاريخية للآلات الموسيقية ، ويركز (شتاودر) نفسه على ناحية العرق وينحاز كثيرا الى غير الساميين ، وبصور خاصة (الخوريين) .

ان البروفسور (شتاودر) ينفرد بكونه البروفسور الوحيد من أساتذة الموسيقى في المانيا الذي يدرس تاريخ الآلات الموسيقية في الشرق القديم ، وينفرد بكونه حجة في هذا الموضوع ، وان اى مقال يكتب او كتاب يؤلف في المستقبل سوف يعتمد على ابحاث (مدرسة شتاودر) الالمانية .

وقد استطاع الباحث الأثاري العراقي الدكتور صبحي أنور رشيد بجهوده العلمية الجادة بما قدم من ابحاث في ان يدحض الكثير من آراء البروفسور شتاودر ومريديه بالادلة الاثرية ، خطأ نظرية شتاودر حول أصل وتاريخ العود (٥٦) وغيرها من الحقائق العلمية الثابتة والدامغة .

الجالفي البغدادي

لقد عرفت الحفلات الموسيقية والفنائية التي كانت ولا تزال تقام في بغداد ، والتي كانت تسمى (الجالفي البغدادي) وكانت تقام حفلات الجالفي البغدادي قديما في البيوت والمقاهي البغدادية المشهورة كمقهى عزاوى ، خاصة في ليالي شهر رمضان حيث كان رواد المقامات العراقية يقدمون المقامات العراقية حسب تسلسل الفصول الخمسة في قراءة المقامات العراقية .

والجالفي البغدادي يتكون عادة من المغنين والعازفين الذين يؤدون المقامات والبستات العراقية في الحفلات الموسيقية والفنائية المعروفة بـ (الجالفي) وهي كلمة تركية تعنى (جماعة المغنين) او (جماعة الملاحى) . والجالفي يتكون من الآلات الموسيقية التالية : -

- ١ - السنطور
- ٢ - الجوزة وتسمى (الكمنجة) ايضا .
- ٣ - الدنبك ويسمى (الطبله) ايضا .
- ٤ - الدف الزنجارى ويسمى (الرق) ايضا .
- ٥ - النقارة .

وهذه الآلات الموسيقية البغدادية القديمة تكون الاساس الفني للجالفي اضافة الى مغنى المقام . وفي السنوات المتأخرة أخذ بعض مغني المقامات العراقية يغنون المقامات مع فرق موسيقية عربية حديثة تتكون من الآلات الموسيقية العربية والاوروبية التالية :

- ١ - العود ٢ - القانون ٣ - الكمان - اكثر من آلة - او الجوزة ٤ - الجلو ٥ - الكونتر باص
- ٦ - الدنبك ٧ - الدف الزنجارى .

ولكن لا يزال التكوين الموسيقى القديم للفرقة الموسيقية اكثر سحرا واكثر ملائمة وانسجاما في تقديم المقامات العراقية ، واكثر قبولا واستحسانا من محبي هذا التراث الموسيقى والفناني العراقي الاصيل ، لما تبعث في نفس المستمع من الاجواء العبقية بملامحها البغدادية العريقة ، اذ ان البساطة وعدم التكلف هي الاصول الاساسية لحفلات الجالفي البغدادى .

المقامات العراقية والحفلات الرياضية .

وتفني المقامات العراقية (Muqams) في الحفلات الرياضية التي تقام في النوادي الرياضية والتي تسمى (الزورخانة) (٥٧) ويقول الاستاذ حمودى الوردى : -

وهناك تحصل بعض المناسبات عندما كان يدخل احد مطربي المقامات ، فبعد ان يجلس يفسح له المرشد المجال ، فيشرع ذلك المغني بغناء بعض المقامات تشجيعا منه لهذا الفن (٥٨) .

وعادة يصاحب مغني المقام بعض الآلات الإيقاعية ، وقد انحسرت هذه الحفلات الرياضية في الوقت الحاضر ، وكان تلفزيون بغداد قد سجل منذ بضع سنوات بعض فعاليات الزورخانة القديمة للبطل العراقي مهدي زنو البياتي ، وغنى فيها المقامات العراقية المغني توفيق الجليبي والمغني عبد الهادي البياتي ، كما شاهد الجمهور اخيرا مغني المقام يوسف عمر وهو يغني المقامات العراقية لأول مرة في احدى حفلات المصارعة للبطل العراقي العالمي (عدنان القيسي) المقامة في ملعب الشعب الدولي ببغداد ، خلال النصف الثاني من عام ١٩٧٠ .

المقامات العراقية في الانشاد الديني

تلعب المقامات العراقية دورا واضحا في الانشاد الديني ، نظرا لارتباطها الوثيق في الاداء

النغمي ، وذلك وفق اساليب غناء المقامات العربية والعراقية مع تغير بسيط ، والانشاد الديني حيث تقام مختلف المناسبات الدينية والاجتماعية ، وتقام المناقب النبوية الشريفة واصبحت هذه الحفلات تقام في سائر المناسبات مثل ليلة المعراج وليلة القدر وغيرها من المناسبات الدينية او في الافراح مثل حفلات الزفاف والختان والاياب من الحج والابلال من المرض (٥٩) . وينقسم الانشاد الديني الى الاقسام التالية :

١ - التمجيد ٢ - الاذان ٣ - المواليذ النبوية الشريفة ٤ - الاذكار .

التمجيد :

لقد عرف الانشاد الديني الذي ينشد عادة في وقت السحر ، الذي له ارتباط وثيق بالمقامات العربية والعراقية ، ويتحدث الاستاذ لبيب السعيد عن الانشاد الديني في وقت السحر فيقول : -

والذي عليه العمل الآن ان ينشد المؤذن - بالاضافة الى ما ذكرنا - القصائد الدينية وقت السحر على المئذنة او على الدكة (٦٠) .

وفي الوثائق التاريخية ان المؤذن كان (يكلف احيانا) بانشاد السحريات ، والفجريات ، والتسبيح في الثلث الاخير من الليل .

والفن الموسيقى يحكم كثيرا اصوات المؤذنين بالانشاد الديني في وقت السحر . وقد كان هذا الانشاد في المسجد الحسيني في القاهرة في اوائل هذا القرن يؤدي على نهج خاص ، فنغمة يوم السبت (العشاق) ونغمة يوم الاحد (الحجاز) اما نغمة يوم الاثنين (السيكاه) (٦١) اذا كان اول اثنين في الشهر ، و (بياتي) اذا كان ثاني اثنين و (الحجاز) اذا كان ثالث اثنين من الشهر (وشورى على جركاه) (٦٢) اذا كان رابع او خامس ايام الاثنين ، ثم نغمة يوم الثلاثاء (السيكاه) والاربعاء (جركاه) والخميس (الراسست) والجمعة (البياتي) .

وفي العراق يبدأ التمجيد عادة بقراءة الفاتحة اولا ، ثم يتناول الفاظا مخصوصة بالتسبيح والتمجيد ، فيفني (٦٣) بها على نغم (السيكاه) او (الحجاز ديوان) ، وبعد الانتهاء من التسبيحات يأخذ في قراءة شيء من الشعر بما فيه الفزل والفخر والتصوف والرجاء وغير ذلك ، فيفني به على مختلف المقامات العراقية والانغام الداخلة فيها مثل : - الارواح ، والمخالف والمحمودي ، والعجم عشرين ، والعربون عرب ، ويسلم التمجيد بمقام الصبا .

وللمقامات العراقية في التمجيد اصول خاصة لها تحريراتها ، ولكن في بعض الاحيان تقرا بدون تلك التحارير ، وبطبيعة الحال في الانشاد الديني لا تقرا الالفاظ والكلمات التي اعتاد على قراءتها في المقامات العراقية والتي اصبحت نقاط ارتكاز للمفني . وفي تمجيد ليلة يختص التمجيد بنغم (الجهاركاه) والذي يتردد صدها في اغلب مساجد بغداد التي فيها مجدون خاصون بها ، وحتى يومنا هذا ، كما ان بعض المغنين يسهمون في التمجيد على المآذن حيث ترتفع اصواتهم في اجواء السماء عالية لتشدو بمختلف المقامات العراقية من خلال تمجيدهم .

الأذان :

يعتبر الأذان من أهم الشعائر الإسلامية وقد جاء في القرآن الكريم (١٤) (..) وإذا ناديتُم إلى الصلاة اتخذوها هزوا ولعبا .. (١٥) و (..) يا أيها الذين آمنوا إذا نودى للصلاة من يوم الجمعة فاسعوا إلى ذكر الله .. (

والأذان هو الإعلام بوقت الصلاة ، وقد أثار النبي صلى الله عليه وسلم بلالا بالأذان على آخر من الصحابة (لأنه كان أندى منه صوتا) . والمعروف أن بلالا ، وكان يدعى سيد المؤذنين ، كان مغنيا ذا صوت عذب تسكر الحانهُ ، ولم يؤذن لأحد ، بعد رسول الله صلى الله عليه وسلم إلا لثاني خلفاء المسلمين عمر بن الخطاب رضي الله عنه يوم قدم الشام حين فتحها ، وكما تقول الرواية (لم ير الناس بكاة أكثر من يومئذ ولعل من اسباب بكائهم - بعد الأسى لفقد النبي الذي ذكرهم به تآذين بلال - أنهم تأثروا بصوته الندى (١٦) الذي خصه الرسول صلى الله عليه وسلم بالتقدير ، وآثره على غيره من الأصوات الندية . وأذن مرة ثانية في المدينة بناء على دعوة السبطين عليهما السلام كما تقول الرواية حيث روى ابن عساكر عن بلال نفسه أنه لما نزل به بداريا وهي قرية بدمشق ، رأى في المنام النبي صلى الله عليه وسلم وهو يقول له : -

ما هذه الجفوة يا بلال ؟ أما آن لك أن تزورني ؟ فانتبه حزينا قلقا ، فركب إلى المدينة ، فأتى قبر النبي صلى الله عليه وسلم ، فجعل يبكي ويمرغ خده عليه ، فأقبل الحسن والحسين فجعل يضمهما ويقبلهما فقلبا : نتمنى أن نسمع أذانك الذي كنت تؤذن به لرسول الله صلى الله عليه وسلم . فصعد إلى سطح المسجد في وقت السحر ووقف موقفه الذي كان يقف فيه فلما قال : (الله أكبر) ، ارتجت المدينة ، فلما قال (أشهد أن لا إله إلا الله) ازدادت رجتها ، فلما قال (أشهد أن محمدا رسول الله) خرجت العوائق من صدورهم وقالوا (بعث رسول الله) فما روى أكثر باكيا ولا باكية في المدينة بعده صلى الله عليه وسلم أكثر من ذلك اليوم .

المواليد النبوية الشريفة

تعتبر المواليد النبوية الشريفة مظاهراً لحفلات المقام العراقي حيث تقام المواليد النبوية الشريفة التي قننت قواعدها ذات الطابع البغدادي (١٧) والتي تتقوم من أربعة فصول ، وهي تستند في تلاوتها على الأسس الفنية للمقامات العراقية ونغماتها الشجية ، ولكن بأسلوب خاص بالمواليد التي تتميز به عن حفلات غناء المقامات العراقية المعروفة بـ (الجالفي البغدادي) ومع أن المواليد النبوية الشريفة أسسها الفنية الخاصة بحكم ارتباطها فنيا ونغميا بالمقامات العراقية فإننا نرى المغنين من قراء المقامات العراقية يرددون بعض القصائد الدينية على أسلوب الغناء في المقام وبتفسير جزئي بسيط . أما الفصول الأربعة فهي : -

١ - الفصل الأول : -

ويقرا فيه المقامات العراقية التالية :

١ - العشيران ٢ - الأورفه ٣ - المعجم - أو - النهاوند ٤ - الحجاز كاركرد ٥ - الجبوري

٦ - الحديدى ٧ - المثنوى ٨ - السفیان .

ب - الفصل الثانى :

وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية :

١ - السيكاه ٢ - الراست ٣ - البيات ٤ - العراق .

ج - الفصل الثالث :

وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية :

١ - الصبا ٢ - الماهور ٣ - العجم عشيران

د - الفصل الرابع :

وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية :

١ - الصبا ٢ - الجمال ٣ - المخالف .

الاذكار :

لقد عرفت الطرق الصوفية منذ أكثر من اثنى عشر قرنا ، اى بعد القرن الهجرى الاول ، وعلى وجه التحديد بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم ، وعلى كثرتها وتعددتها فهي ترجع فى الاصل الى الطريقة الحمديدية الاولى ، واليهاتعود جميع الطرق الصوفية (٦٨) وتقام حلقات الذكر فى التكايا وزوايا المساجد وأروقة الجوامع (٦٩) باستمرار بأسلوب المقامات العراقية الخاصة بالاذكار ، وخاصة حلقات الذكر التي تقام فى الحضرة الكيلانية فى شهر رمضان المبارك ، وفى التكية البند نجية فى باب الشيخ ، والتي تقرأ فيها كذلك الموشحات والقصائد الدينية (٧٠) . ومن هذه الطرق نذكر احدى عشرة طريقة منها ، على سبيل المثال لا الحصر ، وهي :

١ - الحمديدية :

وهي الاولى ، واليه ترجع جميع الطرق الصوفية على كثرتها وتعدد مشايخها .

٢ - الصديقية :

وتنسب فى الاصل الى اول خلفاء المسلمين أبى بكر الصديق رضى الله عنه .

٣ - الأويسية :

وهي منسوبة الى خير التابعين أويس القرني رضي الله عنه .

٤ - الخضرية :

وهي تنسب الى سيدنا الخضر رضي الله عنه .

٥ - الجنيدية :

وهي تنسب الى الامام ابي القاسم الجنيد رضي الله عنه .

٦ - القادرية :

وهي منسوبة الى سيدنا الشيخ عبد القادر الكيلاني رضي الله عنه .

٧ - الشاذلية :

وهي منسوبة الى سيدنا ابو الحسن الشاذلي رضي الله عنه .

٨ - العروسية :

وهي منسوبة الى سيدنا احمد بن عروس رضي الله عنه .

٩ - الخطوية :

وهي تنسب الى المشايخ الملتزمين .

١٠ - النقشبندية :

وهي منسوبة الى شيخ الطريقة الولي بهاء الدين محمد بن محمد البخاري المعروف بنقشبند رضي الله عنه .

١١ - الرفاعية :

وهي تنسب الى سيدنا الشيخ احمد الرفاعي رضي الله عنه .

وتقرأ الاذكار حسب فصول خاصة بها ، وتعتمد على المقامات في الوطن العربي . اما في العراق فهي خاصة في بغداد (٧١) والاذكار المعروفة اربعة وهي الذكر القادري والذكر الرفاعي والذكر البغدادي والذكر المصري ، وفيما يلي الذكر المصري ويقرأ في اربعة فصول على النحو الاتي :-

أ - الفصل الاول : -

ويسمى (الدائم) وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية : -

- ١ - الصبا ٢ - السيكاه ٣ - الحجاز ٤ - الحديدي ٥ - الخلوتي - او - السلمك .

ب - الفصل الثاني : -

ويسمى (المثلث) وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية : -

- ١ - الراست المصرى ٢ - البيات ٣ - البنجكاه ٤ - البهيزاوى - في بعض الاحيان -
٥ - العتابة (المصلاوية) .

ج - الفصل الثالث : -

ويسمى (البيومي) او (القيوم) او (الليسي) او (التوحيد) وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية : -

- ١ - الخلوتي ٢ - الطاهر ٣ - الحكيمي .

د - الفصل الرابع : -

ويسمى (المخفي) وتقرأ فيه المقامات العراقية التالية : -

- ١ - المنصوري ٢ - الخلوتي ٣ - الحكيمي - الشرقي دوكاه .

أسماء المقامات : -

تمتاز المقامات العراقية بتسميات متعددة وكثيرة ومتنوعة ، منها أسماء عربية وعراقية ،
واخرى اعجمية كالتركية والفارسية . وان هذا التعدد الكبير في التسمية يحتاج في الحقيقة الى
مراجعة واعادة النظر . ليس بالنسبة للموسيقى العراقية فحسب ، بل وحتى الموسيقى العربية
بصورة عامة . ولقد سبق لي وان قدمت اقتراحا الى مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في بغداد في
عام ١٩٦٤ (٧٢) وهو كما يلي : -

كان قد اقترح الاستاذ محمد زكي في الجلسة الثانية للجنة المقامات والايقاع والتأليف
التي عقدت برئاسة الاستاذ **الرحوم رؤوف يكتابك** ، وسكرتارية **الدكتور محمود احمد الحفني**
في مؤتمر الموسيقى العربية الاول المنعقد في القاهرة يوم الثلاثاء ٢٩/٣/١٩٣٢ مايلي : -

(. . اقترح على المؤتمر ان يبدى الرغبة في ان تتخذ الاجراءات اللازمة للوصول الى توحيد تسمية المقام في البلاد العربية المختلفة . .)

واخذت الاصوات على هذا الاقتراح فوافقوا عليه بالاجماع .

فمن البديهي ان هذا الاقتراح الذي اجمع عليه الاعضاء ، هو جدير بالاخذ به والعمل على تحقيقه والاسراع الى اعداد التسميات الموحدة للمقامات العربية ، والعمل على تعميمها في الوطن العربي بدلا من التسميات المتعددة في كل بلد من البلاد العربية .

وحين ارجو من حضرات السادة الافاضل اعضاء المؤتمر الدولي للموسيقى العربية احياء هذا الاقتراح القيم ، اضيف اليه جانبا اخر متمما هو ان يقوم المؤتمر بتكوين لجنة فنية تقوم بوضع اصطلاحات عربية للمقامات التي تحمل اسماء ليست عربية لا مبرر لها ، للسير عليها خصوصا ونحن نعيش في هذه المرحلة التي تحتم علينا ان نستبدل كل المصطلحات الاجنبية والاعجمية ؛ بمصطلحات عربية موحدة (٧٣) .

ولعل اكثر المقامات العربية تعددا في الاسماء هي المقامات العراقية ، وهي تحمل اسماء كثيرة منها اسماء عربية وعراقية ، ومنها اسماء اعجمية واجنبية ، وبعضها تحمل اسماء الاشخاص الذين وضعوها ، والبعض الآخر يحمل اسماء العشائر التي ينتمي اليها واضعو المقام ، والبعض الآخر يحمل اسماء العوائل والاسر والجماعات الصوفية ، وقسم يحمل اسماء الدول والاقاليم والمدن والقرى ، وقسم آخر يحمل اسماء الاتوار ، الى جانب التسميات الاخرى التي تسمى باسماء اعجمية هي تصنيف لتلك التسميات المتعدد ، وهي كما يلي :-
١ - المقامات التي تحمل اسماء واضعيها وهي :-

- ١ - محمودى - نسبة الى مخترعه وكان اسمه (محمود) .
- ٢ - منصورى - نسبة الى مخترعه المبنى (منصور ابن زلزل) .
- ٣ - ابراهيمي - نسبة الى مخترعه المبنى (ابراهيم الموصللي) .
- ٤ - طاهر - نسبة الى مخترعه كان يسمى (طاهر) .
- ٥ - راشدى - نسبة الى مخترعه وكان يسمى (راشد) .
- ٦ - مسجين - نسبة الى مخترعه وكان يسمى (مسرجين) .
- ٧ - عمر كله - نسبة الى مخترعه وكان يسمى (عمر كله) .
- ٨ - علي زبار - نسبة الى مخترعه وكان يسمى (علي زبار) .
- ٩ - احمد داوي - نسبة الى مخترعه المبنى (احمد داوي) .

١٠ - موجيلا - نسبة الى مخترعه المفعني (موجيلا) .

١١ - مال الله - نسبة الى مخترعه المفعني (مال الله) .

ب - المقامات التي تحمل أسماء العشائر وهي :-

١ - البيات - نسبة الى عشيرة البيات . (عربية) .

٢ - الجبوري - نسبة الى عشيرة الجبور . (عربية) .

٣ - اللامي - نسبة الى عشيرة بني لام . (عربية) .

٤ - الحديدي - نسبة الى عشيرة الحديدي . (عربية) .

٥ - الزكنة - نسبة الى عشيرة الزكنة في شمال العراق (عربية) .

٦ - الباجلان - نسبة الى عشيرة الباجلان (كردية) .

٧ - البختيار - نسبة الى عشيرة البختيار (ايرانية او كريدية) .

ج - المقامات التي تحمل أسماء العوائل والاسر والجماعات الصوفية والطوائف وهي :-

١ - الخلوتي - نسبة الى الجماعة الصوفية الخلوتية .

٢ - الحسيني - نسبة الى عائلة الحسينية

٣ - الحكيمي - نسبة الى عائلة الحكيمي .

٤ - الخليلي - نسبة الى عائلة الخليلي .

٥ - القزاز - نسبة الى عائلة القزاز

٦ - الجماص - نسبة الى عائلة الجماص .

٧ - السيساني - نسبة الى السيسانيين .

د - المقامات التي تحمل أسماء الدول والاقاليم وهي :-

١ - العراق - نسبة الى القطر العراق

٢ - الحجاز - نسبة الى اقليم الحجاز في المملكة العربية السعودية .

٣ - قطر - نسبة الى دولة قطر .

٤ - العجم - نسبة الى بلاد فارس (ايران)

٥ - اذربيجان - نسبة الى اقليم اذربيجان في الاتحاد السوفييتي .

هـ - المقامات التي تحمل اسماء المدن والقرى والاحياء وهي :-

- ١ - الحيللاوى - نسبة الى مدينة الحلة (في العراق)
- ٢ - الحويزاوى - نسبة الى حويزة (في العراق)
- ٣ - البهيزاوى - نسبة الى قرية بهرز (في العراق)
- ٤ - الباجلان - نسبة الى قرية باجلان (او) عشيرة الباجلان التي تسكن في قرية الباجلان (في العراق) .
- ٥ - تفلين - نسبة الى مدينة تفلين (في اذربيجان بالاتحاد السوفيتي) .
- ٦ - النهاوند - نسبة الى مدينة نهاوند (في ايران)
- ٧ - اصفهان - نسبة الى مدينة اصفهان (في ايران)
- ٨ - الاورفه - نسبة الى مدينة فايران ويقال انها في تركيا - وربما انه مشتق من اسم عائلة الاورفلي .
- ٩ - القوريات - نسبة الى قرية (او حي) في كركوك (في العراق) .
- ١٠ - البشيري - نسبة الى قرية البشيري في الموصل (في العراق) .

و - المقامات التي تحمل اسماء الاوتار في آلة العود وهي :-

- ١ - اليكاه - نسبة الى الوتر الاول في آلة العود .
- ٢ - عشيران - نسبة الى الوتر الثاني في آلة العود .
- ٣ - الدوكاه - نسبة الى الوتر الثالث في آلة العود .
- ٤ - النوى - نسبة الى الوتر الرابع في آلة العود .
- ٥ - الكردان - نسبة الى الوتر الخامس في آلة العود .

ز - المقامات التي تحمل اسماء عربية وهي :-

- ١ - البيات
- ٢ - الحسين
- ٣ - الحجاز
- ٤ - الزنجران
- ٥ - العشاق

٨ - البيات شمورى

١٠ - الماهور

١٢ - المستعار

٧ - العراق

٩ - النكريز

١١ - الارواح

١٣ - الاوج

ح - المقامات التي تحمل أسماء عراقية وهي :

١٦ - اللامي

١٧ - اللاووك

١٨ - العلال

١٩ - الزنبورى

٢٠ - الجماس

٢١ - السفيان

٢٢ - السيساني

٢٣ - المياوى

٢٤ - المثل

٢٥ - الركبان

٢٦ - السلك

٢٧ - العبوش

٢٨ - القلابجان

٢٩ - الحجاز مدني

٣٠ - الحجاز ديوان

٣١ - المكابل

١ - الخنبات

٢ - الجمال

٣ - المدمي

٤ - العوزاوى

٥ - المثنوى

٦ - الخلوتي

٧ - البهيزاوى

٨ - الحجاز غريب

٩ - الحجاز شيطاني

١٠ - المخالف

١١ - القريباش

١٢ - النارى

١٣ - الحليلاوى

١٤ - القراز

١٥ - الحجاز اجغ

ط - المقامات التي تحمل أسماء عجمية كالتركية والهندية والفارسية وهي :

١٢ - الهمايون

١ - الميكاه

- | | |
|--------------------|--------------------|
| ١٣ - الهفتكار | ٢ - الراست |
| ١٤ - الشرقي اصفهان | ٣ - الحجاز كار |
| ١٥ - الكلكلي | ٤ - الحجاز كار كرد |
| ١٦ - الراست الهندي | ٥ - كرد |
| ١٧ - النهفت | ٦ - سيكاہ بلبان |
| ١٨ - النهاوند | ٧ - البنجكاه |
| ١٩ - الشهنار | ٨ - الشرقي راست |
| ٢٠ - السيه رنك | ٩ - النوروز عجم |
| ٢١ - السيكاہ عجم | ١٠ - الاوشار |
| ٢٢ - الايدين | ١١ - الشرقي دوکاه |

ي - المقامات التي تحمل أسماء مركبة من اسمين واحد عربي والاخر اهجمي وهي :-

- | | |
|------------------|------------------|
| ٥ - البتسه نكار | ١ - دشت العرب |
| ٦ - البيات عجم | ٢ - العربيون عجم |
| ٧ - العجم هشيران | ٣ - السيكاہ حلب |
| | ٤ - سعيدي اوشار |

مفنيات المقامات العراقية :

وقد عرف المقام العراقي بأنه غناء رجولي ، فلذلك نجد ان معظم قراء المقام هم من الرجال ، ولكن مع ذلك فقد غنت بعض المفنيات المقامات العراقية ، فقد سجلت الغنية **صديقة الملاية** على اسطوانات عددا من المقامات العراقية وهي :-

- | | |
|---------------------------------|----------------|
| ٤ - القوريات | ١ - البهيزراوى |
| ٥ - القريباش (باللفة التركية) | ٢ - المدمي |
| ٦ - العمر كله | ٣ - الحكيمي |

كما سجلت المفنية **سلطانہ يوسف** على اسطوانات مقام الحكيمي ، وسجلت المفنية **تتو المندلاوية** على اسطوانتين مقامي القطر والبهيزراوى ، وسجلت على اسطوانات المفنية

دوتني وبهية كشكول وبدرية انور بعض المقامات العراقية . وكان اجمل المقامات العراقية المغناة بالاصوات النسائية مقام (البهيزاوى) للمغنية صديقة الملاية التي كانت موفقة في أدائه ، الى جانب ملائحته لصوتها الى حد بعيد .

الاغاني العراقية وعلاقتها بالمقامات العراقية

هناك ارتباط وثيق بين المقامات العراقية والاغاني العراقية القديمة المعروفة بـ (البستات) اذ انها تغنى عادة بعد انتهاء المغني من أداء المقام . وهي كمادة فاصلة بين مقام ومقام ، والبستة تكون بطبيعة الحال من نفس نغم المقام ، وهي تحمل ملامح ومميزات خاصة وهي بستات بغدادية ذات ايقاعات عراقية . والبستة البغدادية هي عبارة عن اغنيات زجلية تتبع أصولاً خاصة في النظم والتلحين ، وفيما يلي نماذج من بعض نصوص البستات البغدادية التي اعتاد المغنون غنائها بعد غناء المقامات ومنها بستة (جيت اسالك علردة) وتغنى عادة بعد مقام المخالف ، وهي من نغم المخالف التي تقول كلماتها : -

جيت اسالك علردة

ليره او مجيدى خده

جيت اسالك انت امنين

تسوه العمارة الصويين

حطالك حرز عن المين

يمعود لا تتمعه

• • •

شعيون عنك شعبيون

تسوه حبيبه اوخاتون

واهل البلد ما يدرون

يقولون شامه ابخده

• • •

الف او هله ابهل اسمر

منك يفوح العنبر

وانه اعلى فرائك مكدر
الله على اليتيمه

يابو الكذيله السفاحه
شطنه عبرته اسباحه
يوليد دكمد راحه
يمعشود لا تتمده

وتفنى بعد مقام الاوشار بستة (قل اي ياحلو) دجلة) وهى صورة وصفية رائعة تتفنى بجمال
الطبيعة فى الربيع على شواطىء دجلة وهى من نعم البيات وايقاع السكنين سماعي وتقول
كلماتها : -

على شواطىء دجله مر
يامنيتي وقت الفجر

لفرش ابرمه
على شواطىء دجله

والماى دمله بالمتحدر

شوف الطبيعه
تزهى بديمه
قمره وريعه
يحطه السهر

على شواطىء دجلة مر

وتفنى بعد مقام الاشارة ستة (كلي يا حلو) وهي من نغم الاشارة ومن ايقاع الجورجيني
وتقول كلماتها : -

قل لي يا حلو منين الله جابك
خزن جرح قلبي من عذابك

• • •

هم هذا نصيبي وانجبر ييه
لا آني اتوب ولا الله يهديه

• • •

قل لي واشفت منى اذيه
قلبك صخر ماحن عليه

• • •

قل لي واشببت منى جنايه
خليت الخلك تحجي عليه

• • •

قل لي يا حلو منين الله جابك
خزن جرح قلبي من عذابك

• • •

وتفنى بعد مقام السيكاه ستة (انا المسجينة انا) وهي من نغم السيكاه وايقاع
السنكين سماعي وتقول كلماتها : -

أنا المسجينة أنا
أنا الباعوني هلي
بشعر والوعده سنه

• • •

لايس عبايه جبي
نازع عبايه جبي
زعلان وبايه
لاشكر زلسف

والله ماجوز منه
لابس دميري حبي
نازع دميري حبي
زعلان ويابسه
لاشكر زلف
والله ماجوز منه

• • •

وتفني بعد مقام الاورفه (من نغم الحسيني على الدوكاه) بستة (فراكههم بجاني) (٧٥) وهي
من نغم الحسيني وايقاع الدارج وتقول كلماتها :-

افراقهم بجاني
جلما طليعة بالضلع
بيك اشترك دلالي
يكلون حبي زعلان
ياكهوتك عزاوي
بيها المدلل سلمان

• • •

لا اركض وراهم واصيح
نوبه انجبح نوبه طيح
ماظلل ييه عظم اصحيح
سواها ييه سلمان
بيك اشترك دلالي
يكلون ولفي زعلان
ياكهوتك عزاوي
بيها علاوي فرحان
ابغالي الثمن لشريكهم
سواها ييه سلمان
بيك اشترك دلالي
يكلون حبي زعلان
ياكهوتك عزاوي
بيها حسامي سكران

• • •

وهناك بستات بغدادية قديمة عديدة ، وكل مغني يختار البستة التي تلائم المقام الذي
يفنيه ، وهناك عدة بستات من نفس كل مقام وهي تشتمل جانبا آخر من جوانب الغناء العراقي
بالاغنية القديمة ذات الطابع النغمي المشحون بالتعابير الزجلية والنغمية الجميلة المعبرة عن
تلك الحياة التي كان يعيشها الانسان العربي في العراق .

المصادر

- ١ - نهج البلاغة - للامام علي بن ابي طالب شرح الشيخ محمد عبده - الجزء الثالث (ص ١٩٣) .
- ٢ - عشر الاستاذ سلمان شكر رئيس فرع الموسيقى في معهد الفنون الجميلة اثناء وجوده في استنبول عام ١٩٥٥ على كتاب (مقاصد الالحن) في دار الكتب .
- ٣ - تاريخ المقامات العراقية - بقلم عبد الوهاب بلال - الجمهورية العدد (٥١٥) بغداد الاربعاء ١٩٧٠/٧/٣ .
- ٤ - سفينة الملك ونفيسة الفلك - تأليف الامام محمد بن اسماعيل بن عمر شهاب الدين - المطبعة الحجرية - القاهرة عام ١٢٨١ هـ .
- ٥ - الشفاء - تأليف الرئيس ابن سينا تحقيق زكريا يوسف - القاهرة عام ١٩٥٦ .
- ٦ - الادوار في معرفة النغم والادوار - تأليف صفي الدين عبد المؤمن الارموي البغدادى اخرجه الدكتور حسين علي محفوظ بغداد عام ١٩٦١ .
- ٧ - الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان - تأليف عباس المزراوى المحامي - بغداد عام ١٩٥١ - ص (١٠٣) .
- ٨ - الرسالة الفتية - تأليف محمد عبد الحميد اللاذقي - مخطوط - نسخة مصورة - في مكتبة معهد الفنون الجميلة - بغداد .
- ٩ - الكندى - تأليف مجدى العقيلي - دمشق عام ١٩٦٤ - ص (١٨) .
- ١٠ - النغم - تأليف يحيى بن علي المنجم - تحقيق زكريا يوسف - القاهرة عام ١٩٦٤ .
- ١١ - الموسيقى العراقية في عهد المغول والتركمان - تأليف عباس المزراوى - (١٥ - ١٦) .
- ١٢ - زرياب بن الحسن علي بن نافع - موسيقار الاندلس - تأليف الدكتور محمود احمد الحفني - سلسلة اعلام العرب العدد (٥٤) ص (١٠) .
- ١٣ - الحديث لابراهيم المعجمي واسحق الموصلي اللذين اشتهرا في زمن بني العباس .
- ١٤ - مع الاغاني والموسيقى الشعبية العربية - بقلم رشدى صالح - مجلة الكاتب العدد (٣٨) ايار ١٩٦٤ - ص (٤٩) .

المقامات المراقية

- ١٥ - المصدر السابق ص (٥٠) .
- ١٦ - المصدر السابق ص (٥١) .
- ١٧ - تاريخ الموسيقى العربية - تأليف هنرى جورج فارمر - ترجمة الدكتور حسين نصار - مراجعة الدكتور عبد العزيز الاهواني - سلسلة الالف كتاب العدد (٧) القاهرة عام ١٩٥٦ .
- ١٨ - المصدر السابق .
- ١٩ - المصدر السابق .
- ٢٠ - المؤذن والمؤذنون - تأليف لييب السعيد - القاهرة عام ١٩٧٠ - ص (١٢٤ - ١٢٥) .
- ٢١ - المصدر السابق .
- ٢٢ - النغمة وجمعها - نغمات او انغام .
- ٢٣ - المقام وجمعها - مقامات .
- ٢٤ - الشرقي - ويقصد بها التركي والاذريجاني والفارسي والهندي .
- ٢٥ - الموسيقى العربية - تأليف طنطاوى جوهرى - القاهرة عام ١٩١٤ .
- ٢٦ - المقام بين الموسيقى والفناء - بقلم عبد الوهاب بلال جريدة الجمهورية العدد (٥٤٠) بغداد - الخميس ١٩٦٩/٨/٢٨ .
- ٢٧ - الدر النقي في علم الموسيقى - تأليف الشيخ احمد بن عبد الرحمن القادري الرفاعي الشهير بالمسلم الوصلي - قدم له وعلق عليه - الشيخ جلال الحنفي - بغداد عام ١٩٦٤ . ص (٢٧) .
- ٢٨ - المصدر السابق .
- ٢٩ - التحرير وجمعها - تحاير .
- ٣٠ - الاوصال ومفردها - وصلة .
- ٣١ - الفناء العراقي - تأليف حمودى ابراهيم الوردى - بغداد عام ١٩٦٤ ص (١١٢ - ١١٣) .
- ٣٢ - القارات ومفردها - قرار .
- ٣٣ - الطبقات ومفردها - طبقة .
- ٣٤ - الميانة وجمعها - الميانات .

- ٣٥ - الموسيقى النظرية - تأليف سليم الحلو - الطبعة الاولى - بيروت عام ١٩٦١ . ص (٦٧) .
- ٣٦ - الفناء العراقي - تأليف حمودى الوردى - ص (٢٩) .
- ٣٧ - المصدر السابق ص (٨٢) .
- ٣٨ - القوريات في الادب الشعبي التركماني - بقلم ابراهيم الداوقى - مجلة التراث الشعبي - العدد (٨)
بغداد ١٩٦٤ ص (٤٦) .
- ٣٩ - المصدر السابق ص (٤٨) .
- ٤٠ - فنون الادب الشعبي التركماني - تأليف ابراهيم الداوقى - الطبعة الاولى - بغداد ١٩٦٢ ص (٤٨) .
- ٤١ - الفنانون البغداديون والمقام العراقي - تأليف الشيخ جلال الحنفي - بغداد ١٩٦٤ ص (٦٢) .
- ٤٢ - الطرب عند العرب - تأليف عبد الكريم العلاف - الطبعة الثانية - بغداد ١٩٦٣ .
- ٤٣ - البيات شورى - التراث يسمونه - القرچفار .
- ٤٤ - الشرقي - كلمة تركية تطلق على كل نغم من الانغام وهي مقابل (الموشح) او (الدور) في الموسيقى العربية .
- ٤٥ - اول من دون هذه الايقاعات العراقية الاستاذ حمودى الوردى .
- ٤٦ - السويت - نوع من الصيغ في الموسيقى الاوربية، والسويت متتابعة موسيقية ترجع الى القرن السادس عشر
منما كانت عبارة عن عدد متتابع من الرقصات والافئيات الشعبية - او الحان كنسية - راجع كتاب التذوق الموسيقي
- دائرة معرف موسيقية تأليف سعيد عزت - الطبعة الاولى - القاهرة عام ١٩٥٨ - ص (٢٧٦) .
- ٤٧ - The Listener's Guide to Music With a Concert - Goer's Glossary
Percy A Scholes Oxford, Paperback 1961 P. 95
- ٤٨ - النغم المبكر في الموسيقى العراقية والعربية - تأليف عبد الوهاب بلال - بغداد عام ١٩٦٩ - الطبعة الاولى
- ص (٦) .
- ٤٩ - المصدر السابق - ص (١٥) .
- ٥٠ - مقام المخالف - تأليف حمودى ابراهيم الوردى - بغداد عام ١٩٦٩ ص (١٠٨، ٦٤، ٥) .
- ٥١ - كيف وضع احمد زيدان مقام دشت العرب - بقلم عبد الوهاب بلال - جريدة الجمهورية العدد (١٠٨٠)
بغداد الخميس ١٩٧١/٥/٢٧ .

المقالات المراتية

٥٢ - حركات التسلسل على القومية العربية - تأليف الدكتور ابراهيم احمد المعوى - سلسلة الكتب الثقافية العدد (٥٠) ص (٥) .

٥٣ - موجز عن الموسيقى الهندية - مجلة الهند - العدد السادس - تموز/ آب ١٩٧٠ السنة الثانية - باللغة العربية .

٥٤ - تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم - تأليف الدكتور صبحي أنور رشيد بيروت - عام ١٩٧٠ ص (١١٤٢،٤١) .

The Harvard Brief Dictionary of Music Willi Apel & Ralph T. Daniel - ٥٥
Cambridge, 3 Massachusetts USA 1960 P. 186

٥٦ - تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم - تأليف الدكتور صبحي أنور رشيد الهامش ص (١١) .

٥٧ - الزورخانه وجمعها - الزورخانات .

٥٨ - الغناء العراقي - تأليف حمودى الوردى - ص (١٠٠) .

٥٩ - التراث الموسيقي في الموصل - تأليف الدكتور محمد صديق الجليلي - الموصل عام ١٩٦٤ ص (١٣) .

٦٠ - الاذان والمؤذنون - تأليف لييب السعيد ص (٩٤ - ٩٥) .

٦١ - سيكا وتعني مقام سيكا .

٦٢ - جركا - وتعني مقام چهارگاه .

٦٣ - المغنون البغداديون والمقام العراقي - تأليف الشيخ جلال الحنفي - ص (٢١ - ٢٢) .

٦٤ - القرآن الكريم - سورة المائدة/ ٥٨ .

٦٥ - القرآن الكريم - سورة الجمعة/ ٩ .

٦٦ - الاذان والمؤذنون - تأليف لييب السعيد - ص (٩٤ - ٩٥) .

٦٧ - المغنون البغداديون والمقام العراقي - تأليف الشيخ جلال الحنفي - ص ٢٦ .

- ٦٨ - الألحان والإيقاعات في الطرق الصوفية - بقلم عبد الحميد الصادق المجراب رئيس دائرة الفنون الشعبية الموسيقية - بحث وزع في طرابلس الغرب في ليبيا على أعضاء مؤتمر مجمع الموسيقى العربى الاول عام ١٩٧١ .
- ٦٩ - التراث الموسيقى في الموصل - تأليف الدكتور محمد صديق الجليلي - ص (٢) .
- ٧٠ - المصدر السابق ص (٣) .
- ٧١ - الفنون البغداديون والمقام العراقي - تأليف الشيخ جلال الحنفي .
- ٧٢ - النغم المبتكر في الموسيقى العراقية والعربية - تأليف عبد الوهاب بلال ص (٢٠) .
- ٧٣ - جريدة الجمهورية العدد (٣٤١) بغداد الاثنين ١٢/٧/١٩٦٤ .
- ٧٤ - كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الاول - القاهرة عام ١٩٣٢ .
- ٧٥ - الأغاني القديمة - تأليف حمودى الوردى - الجزء الاول - بغداد عام ١٩٧٠ . ص (١٤) .

★ ★ ★

عبد الغني شعبان *

الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية

يعتبر تقسيم السلم الموسيقي الى ارباع من اهم المميزات التي تختص بها موسيقانا الشرقية (١) الى جانب خصائص اخرى سنعود اليها في نطاق بحثنا عندما يسمح سياق البحث في تسلسل المواضيع .

ويتوق العالم الغربي اليوم الى الجديد في لغة الموسيقى والالحن ، والجديد في نظر علماء الموسيقى من اهل الغرب المعاصرين انما يكمن في العودة الى ينابيع الموسيقى الشرقية ، وبصورة خاصة تلك التي بنيت على اساس ربع الصوت . فلقد جاء في كتاب: «تقنية الاوركسترا المعاصرة» (٢)

* الاستاذ عبد الغني شعبان قائد اوركسترا الاذاعة اللبنانية وعضو مجمع الموسيقى العربي . له العديد من الدراسات في الموسيقى العربية والعالمية كما وضع اعمالا موسيقية عربية بالاسلوب العالي .

(١) هي الموسيقى العربية والتركية والفارسية مع بعض الاختلافات الفرعية من وجهة نظر علمية فحسب ، ذلك ان الشخصية والطابع والصبغة تختلف فيما بينها .

(٢) وعنوانه :
La Technique de L'Orchestre contemporain par
A. Castella et V. Mortani - Traduction Francaise, par P. Petit. p. 203.

ما يلي تحت عنوان : « الآلات الموسيقية ذات ارباع الصوت » : « يحلم المؤلفون الموسيقيون المعاصرون ، وبأغلبيتهم الساحقة بان يتحرروا من النظام (او الاسلوب) المعدل - *Système Tempéré* - الحالى - يشجعهم على هذه الرغبة فى الانعتاق والتوق الى الانصراف عن النظام المعدل ، فى الغالب ، تلك الاختبارات الجديدة الجارية على الموسيقى ذات ربع الصوت ، ويعتبر اهمها تلك التى تجرى بحسب القاعدة التنظيمية فى مدرسة يديرها فى مدينة براغ الاستاذ « الويزهايا » (٣) وقد جرى تأسيس هذه المدرسة عام ١٩٢٣ م .

« وتلبية للحاجة الملحة فى الابحاث والتجارب التطبيقية ، فقد تم صنع معزف - *Piano* - خاص له صفان من الملامس *Touches* - التى يعزف عليها بالاصابع ، يرتبط فيها الصف الاول بالصف الاخر بعلاقة تتناوب فيها اصوات الدرجات بين صفى الملامس المتوازيين بحيث تتدرج الابعاد الموسيقية بتقسيم متقارب يجعل بين الملامس - *Touche* - فى الصف الاول والاعلى ، واللامس المقابل فى الصف الثانى او الادنى مسافة ربع صوت ، وتتعاقب هذه الارباع بسلسلة ملونة غاية فى الدقة وتسمى اصطلاحا : (٤) *Ultra - Chromatique* ويتدرج هذا التقسيم ابتداء من اول درجة فى « البيانو » حتى آخر درجة . ونرى فى الرسم التالى (شكل ١) نموذجا لبيانو قديم والمسمى *Clavecin* يشبه البيانو المذكور من حيث الصنفين المتوازيين .

وفى براغ ايضا تم صنع عدة آلات موسيقية هوائية *Instruments a Vent* بما فى ذلك الارمونيوم *Harmonium* ، ثم ظهر منذ عهد قريب جدا (القيثارة ذو الارباع *Guitar a quart de ton*) ايضا .

ويستطرد المؤلف فيقول : « ان استعمال هذه الآلات الجديدة مازال محدودا حتى الان ، ولكن من المحتمل جدا ان يصير انتشارها بشكل واسع فى مستقبل قريب ، لانها تقدم للتواقين من محبى الجديد فى اللغات الموسيقية ، كل مائتصوالية نفوسهم من رغبات » .

« وقد صار ايضا استنباط بعض الآلات الموسيقية من ذوات ارباع الصوت فى ايطاليا بادارة الاستاذ سلفستري باغليونى - *Silvester Paglioni* - من جامعة روما » .

(٣) الويز هابا - *Alois Haba* - مؤلف موسيقى تشيكوسلوفاكى معاصر من مواليد بلدة ويزوتيز - عام ١٨٩٣ وهو واضع مؤلفات سمفونية وكونشرتو للبيانو والاوركسترا وغيرها الكثير . . . ومن المؤلفات النظرية الموسيقية وضع المنهج الجديد للبناء التوافقى - *Construction Harmonique* - (عن القاموس الموسيقى الفرنسى الجديد - *Nouveau Dictionnaire de Music* - *P. Armay Tienot*) ومنهج الهارمونى هذا يختص بالموسيقى البنية على ارباع الصوت (الباحث) .

(٤) يمكن لكل بعد - *intervalle* - يحتوى على صوت كامل ان يشطر الى نصفين احدهما طبيعى - *Diatonique* - والاخر ملون - *Chromatique* عن « نظرية الموسيقى العالمية » المجموعة الاولى من الموسوعة الموسيقية فى قواعد علم الموسيقى - للباحث - والكروماتيكية المعروفة فى الموسيقى الكلاسيكية الغربية تنقسم بدورها هنا من جديد ، وفى مرحلة جديدة الى جزئين جديدين وقد اطلق على هذا التقسيم الدقيق اسم *Ultra-chromatique*

وهذا التقسيم ليس بجديد على موسيقانا (الشرق - عربية) لانها موجودة فيها بصورة طبيعية ، بالاضافة الى وجود نفس الكروماتيكية الكلاسيكية المعروفة عند الغربيين من قبل ان يكتشفوها ويطلق عليها هذا الاسم . وسنرى ذلك عند استعراض سلم الكندى . - الباحث - .

الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية

هذا ما جاء في كتاب علمى موسيقى حديث يختص بالتوزيع « الاوركستراالى » في العالم الغربى .

ولو رجعنا الى عام ١٩٣٢ حيث عقد اول مؤتمر موسيقى عربى على مستوى الخبراء العالميين في القاهرة ، لوجدنا ان المؤتمرين قد تعرضوا باهتمام الى ما اسماه حينذاك بمشكلة التوزيع الموسيقى الاوركستراالى للموسيقى ذات الارباع .

كان ذلك بحضور العديد من العلماء المتخصصين في التأليف الموسيقى والتوزيع الاوركستراالى والتاريخ الموسيقى وغيرهم وكانت الآراء متضاربة بين مؤيد ومعارض لفكرة ادخال البوليفونية (٥) والآلات الموسيقى المستوردة (غير التقليدية) ، كل حسب اجتهاده الخاص وبوجهة نظر معينة (٦) .

ومرت الاعوام وجاء عام ١٩٥٦ حين دعت وزارة التربية للبنائية المؤلف الموسيقى التشيكوسلوفاكى « الويز هابا » الذى يعمل في حقل التأليف الموسيقى العالمى على اساس ربع الصوت ، وقد سبق ذكره في مستهل الدراسة ، لى يلقى محاضرات في حلقة دراسية تشترك فيها وفود من المتخصصين من جميع الاقطار العربية . وقد تم فعلا انعقاد هذه الحلقة في موعدها المحدد في قصر الاونيسكو في بيروت بتاريخ ٣/١٠/١٩٥٦ . وكان الاستاذ هابا قد اعد محاضراته مسبقا .

وبعد ان القى اولى هذه المحاضرات ، واستمع الى بعض المحاضرين اللبنانيين العرب مع نماذج مسجلة على اشرطة بواسطة اوركسترا لبنانية عربية تضم العائلات الالية المختلفة من نحاسية وخشبية ووترية وايقاعية متعددة الالوان ، وكان في بعض هذه التسجيلات نماذج للفناء الجوقى الموزع - Chorale - اى الفناء المتعدد الاصوات ، وكانت الصياغة في التأليف تعتمد القواعد العلمية الغربية في البناء الى جانب الايقاعات والنغمات الشرقية التقليدية الموروثة .

فوجىء الاستاذ هابا بما سمع وقال انه بنى محاضراته على اساس ان المؤلفين الموسيقيين العرب يعملون ضمن نطاق توصيات المؤتمر الموسيقى العربى الاول المنعقد في القاهرة عام ١٩٣٢ (والذى كان هو نفسه احد اعضائه) وانه لم يكن ليعتقد ان تطورا جذريا في التفكير الموسيقى

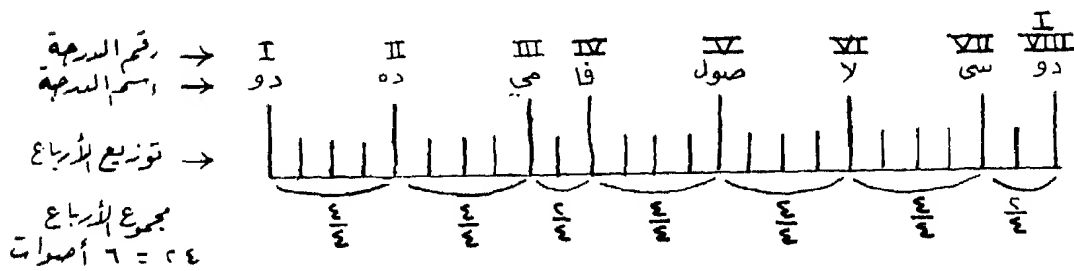
(٥) البوليفونية - La Polyphonie او تعدد الاصوات . وتشمل جميع انواع التآلف او التوافق - L'Harmonie وتقابل الالحن - La Contre Point وهو فن توافق عدة الحان ، كل منها مستقل في بنائه اللحنى ، وله شخصيته المميزة لحنا وايقاعا ، وفي نفس الوقت يشترك في تكوين وحدة هارمونية شامخة البناء ، في توافق مع بقية الخطوط اللحنية المستقلة الاخرى التى يجمعها رباط فنى علمى صارم اساسه الذوق الفنى الملهم الذى يقضى على العمل الموسيقى من الفخامة اجواء معبرة لكانها ينابيع النغم الغزيرة البديعة الفياضة .

(٦) يحاول بعض المتعلقين بمبدأ عدم اشارة الآلات الهوائية النحاسية منها والخشبية في فرقنا الموسيقية (بحجة انها من الآلات الغربية الدخيلة) فينادون بمنع ادخال هذه الآلات الى مجموعتنا الالية متدرجين بالقول : - (ان هذه الآلات اذا دخلت موسيقانا العربية افقدتها رونقها وطابعها المميز العربى الاصيل .

وقد تعرضت الى هذا الموضوع في مستهل دراستي حول - اطلاق الموسيقى العربية نحو العالمية - التى عرضت في المؤتمر الثانى للموسيقى العربية المنعقد في مدينة فاس فى المغرب العربى بتاريخ (٨ - ١٨ نيسان) ابريل ١٩٦٩ وقد رددت هذه الآلات الى اصحابها الشرعيين وهم اجدادنا الفابرون وساعدوا الى هذا الموضوع الهام في سياق هذه الدراسة بصورة سريعة على ان اتوسع بها في دراسة مستفيضة مقبلة خاصة باذن الله .

العربى قد حدث خلال الفترة التى تفصل مؤتمر عام ١٩٣٢ عن الحلقة الدراسية للموسيقى العربية فى العام ١٩٥٦ لذلك فانه (الاستاذ هابا) سوف يعيد النظر فى محاضراته لتكون على مستوى التطور الذى لمسه فى تلك الليلة لدى العاملين فى حقل التأليف والتوزيع فى الموسيقى العربية بصورة عامة ، وفى الموسيقى اللبنانية العربية بصورة خاصة .

وفى اليوم التالى جاء الاستاذ هابا ليلقى محاضراته الثانية بتفكير جديد واسلوب جديد وصياغة للامثلة جديدة ، وراح يوجه الاسئلة الى المحاضرين من الاعضاء حول الكثير مما لمسه فى موسيقانا (الجديدة / القديمة) التى كان يعتقد انه يسعى للعمل على تطويرها من خلال تجاربه (٧) ، واننا اعطيناه مثلاً رائعاً عن سلالنا الشرق - عربية ، ففى الوقت الذى كان يعمل هو فى اطار السلم الموسيقى ذى الاربع والعشرين درجة المعدلة ، كنا نحن نبني موسيقانا العربية البوليفونية على نفس العدد التقليدى من الدرجات - وهو سبع درجات وجواب الاولى - انما بفواصل لحنية عربية اصيلة تعتمد ثلاثة ارباع الصوت لبعض الابعاد ، والصوت الكامل او نصف الصوت او الصوت والربع أحياناً ، وحيناً الصوت والنصف معا فى ابعاد مختلفة ، وهذه ميزة لمسها الاستاذ هابا حينما قارن بين طريقته التى تعتمد الانزلاق - Glissando - بين ارباع الصوت المعدلة لتركز على الدرجات الصحيحة الاساسية وبين طريقتنا التى يمكنها ان تجعل اياً من الارباع الصوتية الفرعية نقطة انطلاق وارتكاز اساسية - Point de depart - لمقام مستقل اصيل كمثال مقام السيكاه العربى الذى يتركز على درجة موضعها فى السلم الدياتونيكى الدرجة الثالثة مخفضة ربع صوت ، ولزيادة الايضاح اقدم هذا النموذج لتجزئة الابعاد بين درجات السلم الدياتونيك الى اربع وعشرين جزءاً متساوية بالتقسيم المعدل (شكل ٢) .

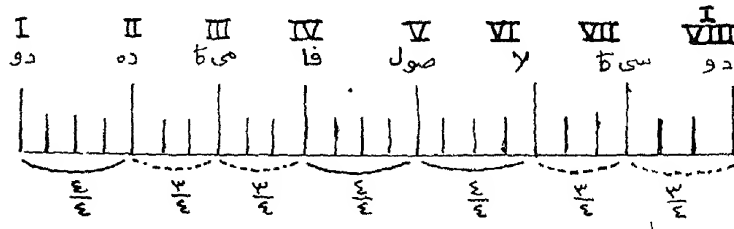


شكل ١

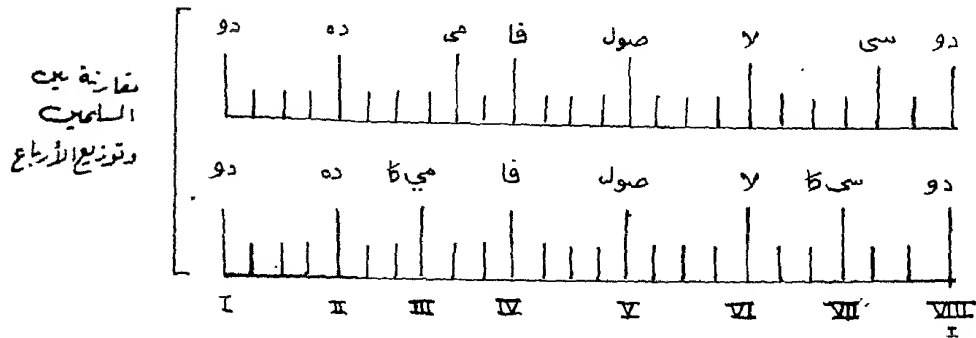
(٧) فى الحقيقة لقد كانت النماذج التى سمعناها منه يومذاك لا تمت بصلة من قريب او بعيد الى موسيقانا العربية ، انما كانت اكتشافاً جديداً لطريقة غربية فى البناء الموسيقى المبني على تعاقب الدرجات التى تنفصل عن بعضها بمعدل ربع صوت بين الدرجة والاخرى فولد بذلك السلم الكون من اربع وعشرين درجة معدلة Tempéré كان ينتقل الاستاذ هابا بينها باسلوب فنى علمى متناسق متجانس ولكن لا يرتبط بما يشده الى النفس . فلا تحسه الروح . كان العمل اشبه بالانسان (الآلى) الذى يحرك آلياً دون ارادة او تجاوب مع المستمع ، وكان هذا رأى جميع الحاضرين من ابناء الوفود العربية . الا ان هذا لا يقلل من قيمة هذا العمل الفنى .

الموسيقى العربية وموتها من الموسيقى العالمية

يلاحظ ان بين الدرجتين الثالثة والرابعة - Mi - Fa - وبين الدرجتين السابعة والثامنة - Si - Do - مسافة صغيرة تعادل نصف المسافة التي تفصل بين بقية العلامات . ونحن في موسيقانا العربية نضع اشارة خافضة على العلامة التي نرغب في تخفيضها عن مركزها الاصلى بمقدار ربع صوت (٨) بحيث تأخذ مركزها على نقطة الربع الذي يسبقها مباشرة وبذلك يصبح تقسيم الابعاد بين درجات السلم كالآتى :



شكل ٢



شكل ٣

وتقع نقطة الارتكاز أو الاستقرار في مقام السيكاه المذكور اعلاه على درجة (مي) نصف بيمول ، أى المخفضة مقدار ربع صوت ، وهذه ميزة تختص بها موسيقانا الشرق - برية . وعندما علمت من الاستاذ **الوين هابا** انه يقوم بتجارب خاصة في معامل براغ للالات الموسيقية الهوائية لاستنباط آلات نحاسية وخشبية ، تؤدي ربع الصوت ، وأنه يسعى جاهدا لاجادها من اجل تنفيذ اعماله . سألته - بواسطة زميل يجيد الالمانية ، كان همزة الوصل بيننا في الترجمة - قلت :

(٨) في الموسيقى الغربية توجد اشارة خافضة تسمى بيمول وهذا هو شكلها (b) وهي تخفض العلامة مقدار نصف صوت . وقد اصطلح على وضع خط منحرف يقطع خطها العمودى واطلق عليها اسم نصف بيمول وهي بهذا الشكل (b) كما انها تستعمل بدون اضافة هذا الخط المنحرف فشرط ان ترسم بشكل معكوس : (d)

— لو اننا اعددنا اعمالا موسيقية مبنية على مقاماتنا العربية المتضمنة ارباع الصوت واعطيناها الى العازفين الذين يعملون معه في براغ ، فهل باستطاعتهم تنفيذها بنجاح . ؟ فكان جوابه :

— انه لمن الافضل جلب الآلات الى هنا لتنفيذ الاعمال عليها بواسطة عازفين شرقيين عرب يحسون ما في ابعادنا من دقة تحتاج الى خبرة ومران طويلين لتؤدى بالطريقة المثلى المرجوة ، لان هؤلاء يترجمون انفعالات المؤلف بصدق ، بينما نجد ان العازفين الغربيين يعملون بالحسابات التى لا تفنى عن الحس المرهف .

واعتقد ان في هذا القول شهادة تعزز بها لما تؤكد من قوة في الشخصية التى تختص بها موسيقانا في البناء والتنفيذ على حد سواء كما تؤكد الحساسية بين رنة ربع الصوت في مقام ما ، ورنه نفس الربع في مقام آخر ، رغم وجود التقسيم المعدل ، لان الاحساس الموسيقى لدى العازف يصحح الخطأ الناتج عن التعديل . وذلك في الآلات الهوائية او الوترية الخالية من الدساتين التى تفصل بين الدرجات بحدود مفروضة . (٩)

كان لابد من استعراض هذا اللقاء بين عالم موسيقى غربى يعمل في حقل الموسيقى المستوحاة من سلالنا العربية ، وبين موسيقيين عرب يعملون في نفس الحقل انما بطريقتهم الخاصة التى لا تغير في العالم الاساسية للصور اللحنية المثلثة في البناء الخاص لابعاد سلالنا ومقاماتنا الشرق — عربية . فالاول يحاول خلق سلم جديد لكى يبنى عليه اعماله ، والآخرين لديهم سلالهم ومقامات جاهزة ، ورثوها عن السلف وهم يسعون الى ادخال عناصر البوليفونية الناضجة اليها بنفس المستوى الذى وصلت اليه البوليفونية في الموسيقى ذات الابعاد الدياتونيكية والكروماتيكية في الموسيقى العالمية .

وهنا تحضرني الذاكرة بشأن التجارب الهارمونية التى قام بها الفيلسوف العلامة **أبو النصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي** المتوفى عام ٣٣٩ هجرية ، وقد سجل نتائج تجاربه هذه في « كتاب الموسيقى الكبير » في النصف الاول من القرن العاشر الميلادي (١٠) اذ انه عاش في فترة كانت البوليفونية الغربية لم تولد بعد (١١) في حين كان هذا الفيلسوف قد قام بتجارب في

(٩) « الدستان » هو حاجز نافر عمودى يوضع بشكل ثابت عند مركز حبس الوتر حيث يصبح الحد الجديد لمطلق الوتر ، ولا يحسب للجزء المحبوس خلف الاصبع اى حساب . ومن الآلات ما كان له « دساتين » كالطنبور — او البرق — والقيثار — ومنها ما كان بدونها ، كالعود « حاليا » والكمان وما شابهها .

(١٠) جاء في الموسوعة الموسيقية الفرنسية Encyclopedia de la Mus. Fasquelle عن دور الفارابي في حقل الموسيقى بانه : فيلسوف وعالم موسيقى نظرى عربى وضارب عود ، وان له عدة مؤلفات في الموسيقى النظرية وهى ، كتاب الموسيقى الكبير — كتاب الايقاعات — كلام في الموسيقى ، وغيرها وانه من مواليد وسيج — Wasiج عام ٨٧٠ ميلادية وقد عاش حتى عام ٩٥٠ م .

(١١) بدأت الموسيقى الغربية تنشط في اواخر القرن الرابع عشر نحو البوليفونية ، وبدأت الابحاث العلمية تترع وتتوسع افاقها حتى تفجرت الجهود معلنة عصر النهضة الذى رسخ جهود العلماء والباحثين في تثبيت الاجناس الموسيقية — Modes والقواعد الثابتة لعلم الكونترپوان — وقد سبق تفسير هذا المصطلح — وارتفع شأن الموسيقى العلمية عن طريق التوسع في الاكتشافات النظرية حتى راحت تتوالى بسرعة ، وتتبلور قواعدها الى ان نجحت في اواخر القرن السادس عشر حينما صار تثبيت الاسس البوليفونية ذات الابعاد الهندسية المدروسة .

تحديد مايتلائم (١٢) من الاصوات بتدرج لحنى ، أى بضرب العلامات الموسيقية الواحدة تلو الأخرى ، وبالنقر المشترك لعلامتين مختلفتين تسمعان معا فى آن واحد وتنتجان عن وترين مختلفين فى ضربة واحدة . وبهذا حدد تجانس وتلائم بعض الأبعاد اللحنية والتوافقية Harmonique بطريقة اصطحابية Accompagnement - وتنافر - Dissordace - البعض الآخر فى الاصطحاب مع ملائمتها بالتدرج للحنى تماما كما هى الحال فى الأساليب العلمية المتبعة فى علم الهارمونى اليوم ، انما دون التعرض لسياق تعاقب الاشتقاقات التوافقية - Enchainement Harmonique - بصورة الهارمونيات المتلاحقة .

ففى الصفحات التى تبدأ برقم (٢٢٣) من كتاب الموسيقى الكبير (١٣) وتحت عنوان (البعد بين نغمتين) يقابله فى المصطلح العالمى اليوم - L'Intervalle entre 2 tons - وهو نفس التعبير بالتمام . وجاء فى بحث البعد بين نغمتين ما يأتى :

« وكل نغمتين سمعتا من مكانين - يعنى - من وترين أو جسمين رنانين - فى زمان واحد (يعنى : Harmoniquement) أو فى زمانين متقاربين (يعنى : Melodiquement) وكانت حدثهما أو ثقلهما سواء فى المسموع - يعنى ان لكل منهما نفس العدد من الذبذبات الصوتية فى المسموع ولم تكن احدهما اشد حدة من الأخرى ان كانتا حادثتين ، ولا احدهما اثقل من الأخرى ان كانتا ثقيلتين ، فهما تسميان متساويتين وتحسبان كنغمة واحدة بعينها . يقابل هذا التعبير فى المصطلح العالمى المتبع حاليا (الموحدة - L-Unisson) .

ويستطرد الفارابى فى شرح النظرية فيقول: « مثال ذلك النغمة المسموعة من خنصر المنى (١٤) مع مطلق الزير (١٥) .

« وكل نغمتين سمعتا من مكانين ، وكانت احدهما حادة والأخرى ثقيلة ، فى زمان واحد ، أو فى زمانين متفاوتين ، فان مجموع النغمتين فى السمع يسمى « البعد » وقد يسمى « المدة » فالبعد هو مجموع نغمتين مختلفتين فى الحدة والثقل » .

هذا هو فعلا ما يراعى فى المصطلحات الحالية حيث نمتنع عن اطلاق كلمة بعد على علامتين صادرتين عن وترين فى زمان واحد لهما نفس الارتفاع ويحدثان ذات العدد من الذبذبات فنقول: « الموحدة - L'Unisson - أى الدرجات والعلامات الموحدة ، ولا نقول البعد الموحدة .

(١٢) اطلق الفارابى على الأبعاد بين الاصوات اسمى « التلائمات » والتنافرات - انظر الصفحة ٨٨٢ من كتاب الموسيقى الكبير وما يليها .

(١٣) كتاب الموسيقى الكبير للفارابى من منشورات دار العربى فى القاهرة فى سلسلة (من تراثنا) .

(١٤) المنى هو الوتر الثالث فى العود حسب المصطلح القديم والخنصر بعدد مركز العلق - أى ملمس اصبع الخنصر .

(١٥) الزير هو الوتر الرابع فى العود حسب المصطلح القديم - وكانوا يعدون الاوتار من اعلى الى اسفل ، والمطلق يعنى مطلق الوتر دون عفتة او لمسه باى من اصابع اليد اليسرى اثناء النقر عليه باليد اليمنى .

ويطلق التعبير التمازجى الخاص بالتجانس اى التوافقى - Harmonique فى شرحه للابعد المسموعة فى وقت واحد فيقول :

« ومتى كانت نفمتا البعد ، اذا سمعنا مترجنا (١٦) حتى تعتبران كنفمة واحدة فى المسموع ، فان هاتين النفمتين تسميان متفقتين ، والبعد الذى له هاتان النفمتان يسمى « البعد المتفق النغم » ، أو ما يسمى اليوم - L'Intervalle Harmonique Consonant ومتى كانت النفمتان بهذه الحال فان السمع يألفهما وينتشى بهما ، ومتى لم تختلطا كانت النفمتان متباينتين (١٧) وما كان هكذا فانه كربه منفر للسامع - أو ما يقابله اليوم - Inacceptable أو مفروض (الباحث) .

ويستمر الفارابى فى تحليل المتفق اى المتجانس والمتباين - اى المتنافر - ، فيقول عن المتنافر : « ومثال المتباين ، هو المسموع من بنصر المثلث (١٨) والمسموع من مطلق المثنى . مثال بالعود - ١ - والنوطة (شكل - ٥ -)

وهذا البعد المتباين أو المتنافر عند الفارابى له نفس الصفات فى التنافر عندنا فى الموسيقى الهارمونية المعاصرة . ويسمى بعدا ثانيا صغيرا - وهو اشد الابعاد تنافرا .

ويقول الفارابى بعد تعريفه للبعد المتباين (اى المتنافر) « والقصد ها هنا ، هو تعريف الابعاد المتفقة النغم وتمييزها من التى ليست متفقة » .

ويقارن بدوره بين توافق وتنافر النغم من جهة ، مع حالات مماثلة فى تراكيب الصنائع كالادوية فى الطب وملائمتها للتصحيح - اى الشفاء - ، أو تباينها فى هذه المهمة ، ثم المذاق واختلاف الاطعمة حسب التراكيب فى خلط المواد الفلذائية ... الخ .

واعطى فى الشكلين الآتيين صورة لزند العود القديم ومراكز الدساتين عليه حسب (الدوزان الذى كان متبعا فى ذلك الزمان) - شكل ٥ - ثم صورة لزند العود الحالى شكل - ٦ - للمقارنة بين (شكل - ٥ -) القديم و (شكل - ٦ -) الحالى . مع تحديد الدرجات التى تتفق مع تعبير الموحدة - Unisson - بين وتر وآخر ، احدهما محبوس الدستان والاخر مطلق الوتر - ١ - فى الشكل - ٦ -

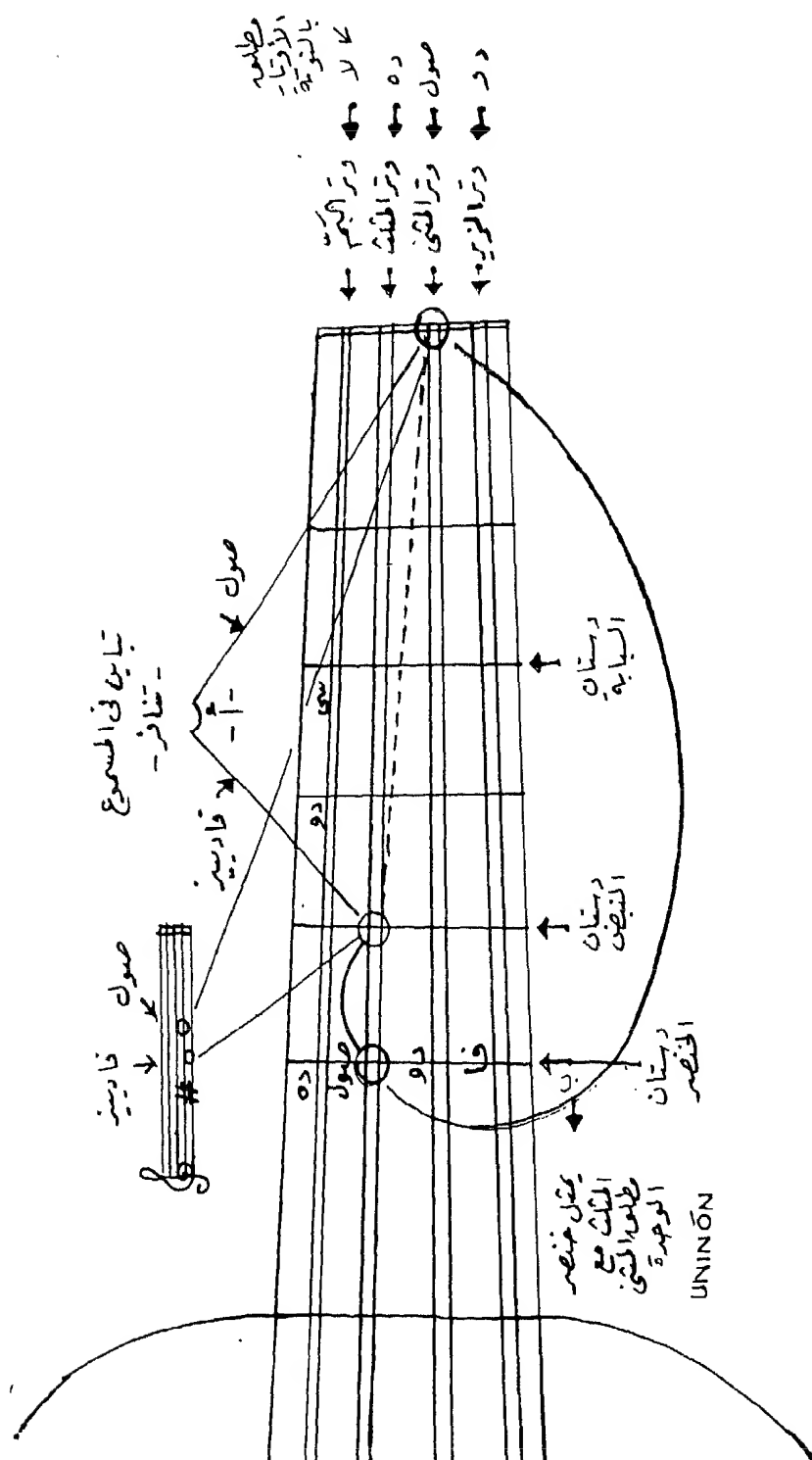
وقد يعترض البعض بأن رنة الموحدة لا تحتاج الي برهان فى تجانسها التام . وهذا صحيح ،

(١٦) « امتزجتا » : اختلطتا ، ولم يحدث بينهما تنافر فى المسموع . (من الشرح على الهامش للمحقق وشاذ كتاب الموسيقى الكبير للفارابى ، الاستاذ غطاس عبد الملك خشبة .)

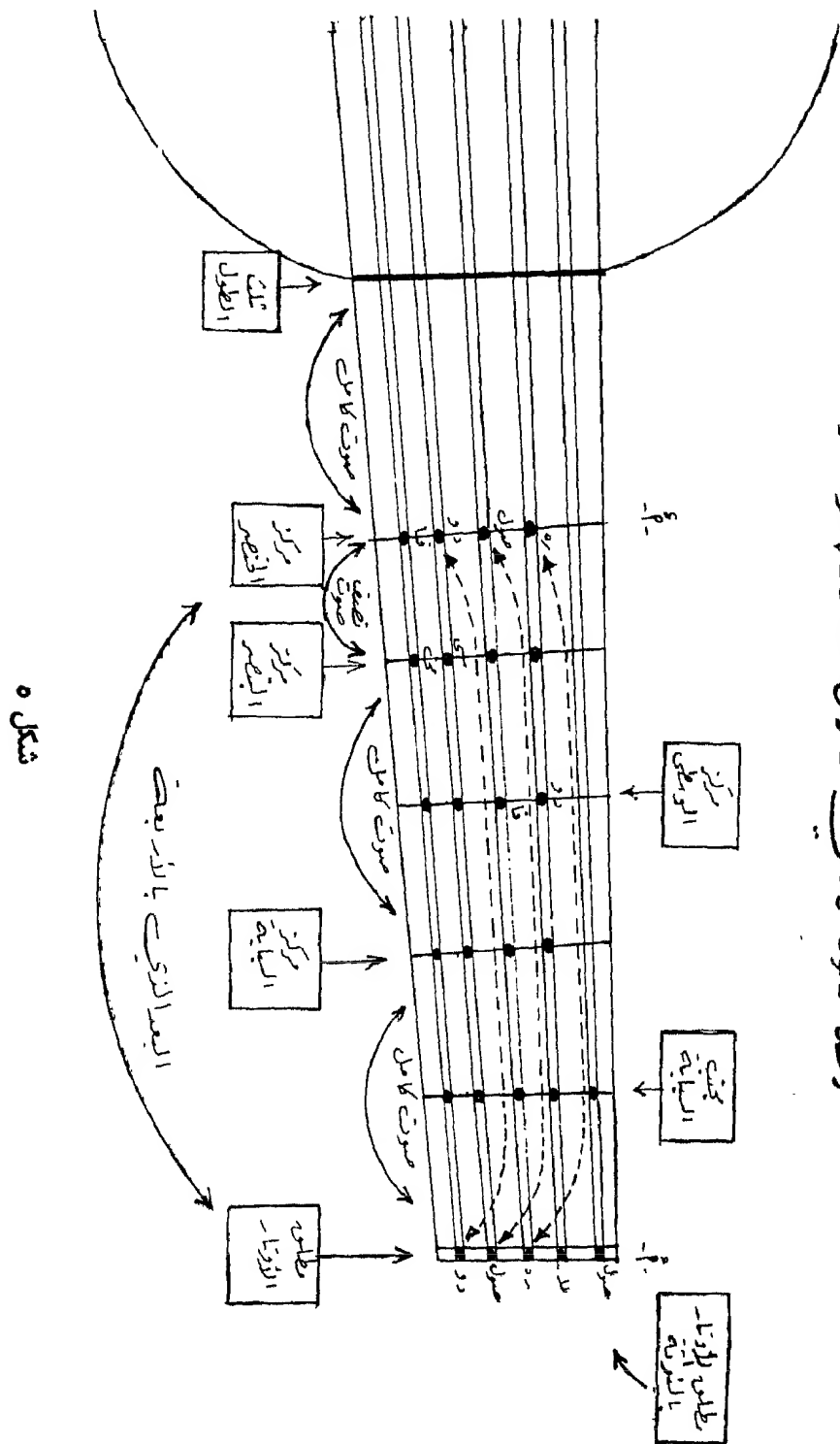
(١٧) « متباينتين » متنافرتين ، غير متلائمتين - الشرح على الهامش ايضا للاستاذ خشبة .

(١٨) « المثلث » هو الاسم الذى كان يطلق قديما على الوتر الثانى فى العود ، ودور البنصر هنا هو العفق - أو لمس مركز الدرجة الموسيقية على الوتر كما يوضح شكل - ٤ - مع مقارنة أسماء مراكز العلامات الموسيقية على الاوتار حسب المصطلحات الحالية بالنوطة الموسيقية والاسماء الاصطلاحية العربية المعاصرة .

الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية



وُند العود الحالي - ذى الخمسة أوتار -



شكل ٥

انما كانت عند الفارابي المدخل الى تعريف المتجانسات المطلقة - التامة - Consonance Parfaite - ومنها تدرج في تسلسل العرض والتحليل وقد فضلت البدء بها وبالبعد المضاعف لها - أى الديوان الاعلى او رنة القرار مع رنة الجوات التي حلها الفارابي بنفس القوة والثقة المعمول بهما اليوم في علم التآلف - L'Harmonie

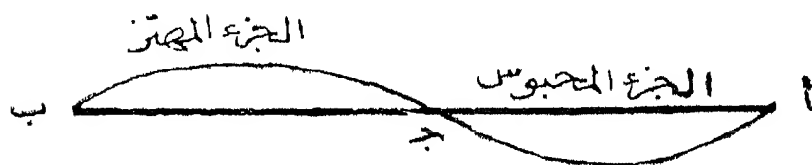
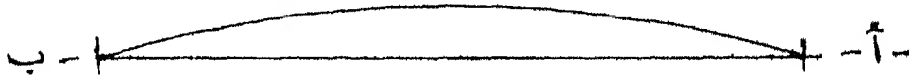
لقد كانت الموحدة اذن المنطلق الاول الطبيعى في تحليل الابعاد اللحنية والتوافقية عند الفارابي، ثم انتقل الى تحليل البعد الثانى - Intervalle de Seconde - المتنافر. وكما نرى فانه يتدرج تدرجا طبيعيا في عرضه وتحليله للابعاد ، اذ ان الرقم (٢) يلى الرقم (١) في كل شىء وهكذا راح الفارابي يتدرج في عرضه للابعاد مع عزل المتباين عن المتوافق .

وعند البعد الذى بالاربعة - Intervalle de Quatre - توقفت وقفة تأمل ، بعد شرح الفارابي لنسبة التوافق في هذا البعد .

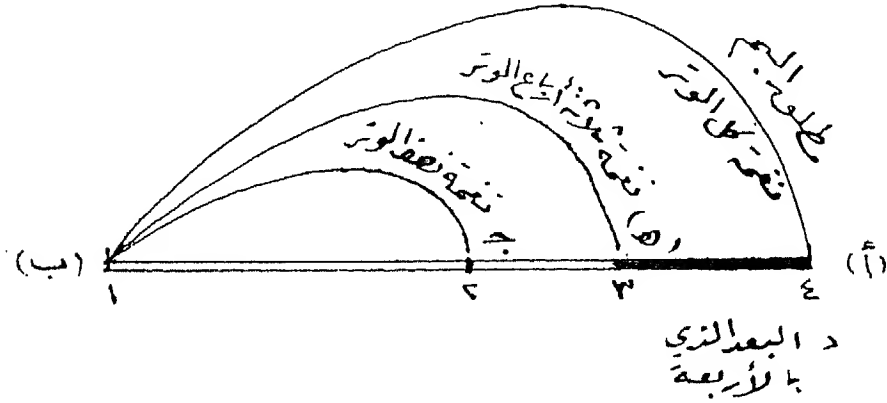
فقد جاء في تحليله للبعد الرابع ما هزمشامرى تعجبا واعجابا . انه جاء بالقاعدة التى نعتمدها اليوم في تحديد نسبة التجانس ، انما بتعبير آخر ، فالبعد الرابع هذا يقع في مركزها من التجانس يجعله حينئذ متجانسا ، وحينئذ آخرلا متجانسا ، (وقد يكون اللامتجانس اقل تنافرا من المتباين) . وفي القواعد الهارمونية المعاصرة يطلق على هذا البعد اسم - مختلط التجانس - Consonance Mixte .

وهالك ما جاء في نتائج تجارب الفارابي حيث قال عن البعد الرابع تحت عنوان : « البعد الذى بالاربعة » .

مطابق الوتر



« ثم نقسم (١ - ج) (١٩) من وتر (أ - ب) بنصفين على نقطة هـ (٢٠) وفي شكل ٧ - الآتى نرى ثلاث مراحل لعرض التقسيم للوتر ١ - الوتر المطلق (١ - ب) شكل ٧ - ١ - ٢ - نفس الوتر (أ - ب) وقد قطع من وسطه بحرف : ج لتحديد مركز حبس الوتر من أجل الحصول على رنة الصياح (٢١) . ويلاحظ أن الوتر قد انقسم الى جزئين متساويين (نصفين) .



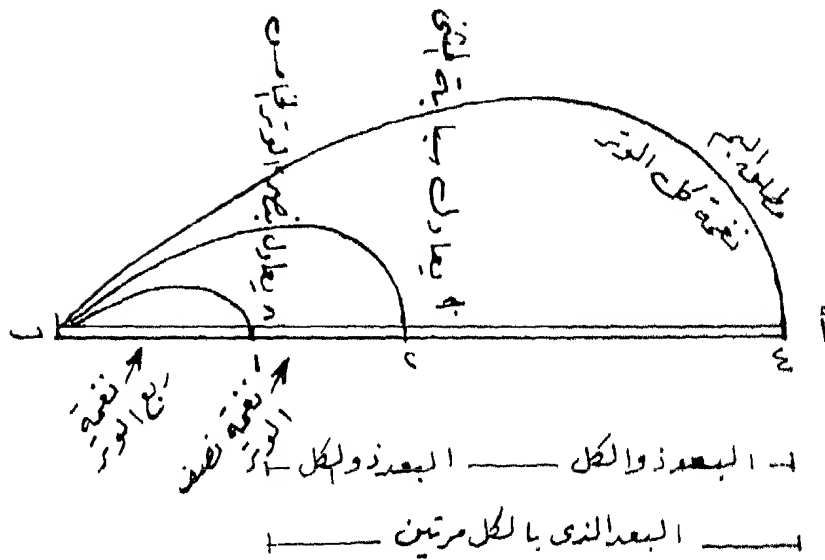
٣ - وفي المسافة الواقعة بين (٢ - ج) صار وضع حرف هـ . حيث مركز حبس الوتر للحصول على البعد الرابع ، والذي يفترض حبس ربع الوتر وترك ثلاثة أرباعه مطلقة . انظر الشكل التالى . وهو معطى على نمط الاسلوب المتبع عند الفارابى فى التحليل .

ان المسافة بين طولى الوتر - المحبوس منهما والمطلق - مقسومة الى : (١ - هـ) للجزء المحبوس من الوتر بواسطة الخنصر الذى يعادل ربع الوتر - ثم : (ب - ب) للجزء المطلق من الوتر الذى يعادل ثلاثة ارباع الوتر . وبالتالي يكون طول الوتر المطلق معادلا ل (٤ / ٣) من طول الوتر الاساسي المطلق) ويتبدى من نقطة الرقم ٣ هـ - حتى مرتبط الوتر على المشط عند الحرف - ب - .

(١٩) حدد الفارابى مطلق الوتر بوضع حرف ا - عند البداية (في مركز المطلق وحرف ب - عند النهاية (على المشط) في المركز الذى تربط عليه الاوتار من الطرفين المواجه لمركز حرف ا - من الوتر . وسماهما : حدي الوتر . والشكل التالى يوضح لنا التقسيمات للاوتار على آلة العود - شكل ٨ -

(٢٠) قد يلاحظ ان الابجدية فى تسلسل الشرح قد قفزت من ج - الى هـ - ذلك ان حرف ال - د - قد مر فى مثال سابق (عند الفارابى) ووضع فى مركز الربع الاخير من الوتر حيث يعادل دستانه صياح الصياح - او جواب الجواب - انظر الشكل - ٩ - التالى .

(٢١) الصياح هو الجواب فى مصطلحاتنا - حاليا - .



وتفسير ذلك أن البعد الرابع التام - La Quinte Sujte - وهو البعد الذي تختلط فيه رنة المطلق مع الرنة الناتجة عن مجس الوتر في منزلة الدرجة الرابعة بعد المطلق ، أى

110

دستان الخنصر لنفس الوتر يعتبر في تصنيف التجانس للابعد التوافقية في المركز الوسط بين التجانس والتنافر - فهو متنافر اذا لم تكن علامته العليا قد سمعت في رنة سابقة مباشرة .
- وهو متجانس اذا سمعت هذه العلامة العليا قبل امتزاجها - اختلاطها - مع العلامة الدنيا . مثال : شكل - ١٠ -



تفسير الشكل : يمثل المقطع الاول - ١ - بعدا توافقيا لا متجانسا ، ذلك ان العلامة العليا (فا) ظهرت مصحوبة بالعلامة الدنيا (دو) دون تحضير للعليا - فا - وهذا ممنوع .

ويمثل المقطع الثاني - ب - بعدا توافقيا متجانسا ذلك ان العلامة العليا (فا) ظهرت اولاً مصحوبة بالعلامة الدنيا (ر ه) وهي متجانسة مع فا - بعد ثالث صغير - ثم بقيت العلامة العليا (فا) ثابتة بينما هبطت علامة (ر ه) الدنيانحو (دو) معطية بعدا رابعا متجانسا - لان العلامة العليا (فا) محضرة .

وهكذا نرى ان الفارابي قد جعل هذا البعد في المركز الذي يحتله اليوم في علم الهارموني . وهذا دليل على دقة الحساسية لطبيعة الرنة الموسيقية عنده ، خصوصا اذا عرفنا ان هذا البعد كان يستعمل لدى علماء الموسيقى في بداية - عصر البوليفونية - كبعد متجانس ، ثم رفع من لائحة التجانس المطلق الى التجانس المشروط ، (كما تقدم شرحه) .

يطلق اليوم علي البعد التوافقي الصادر عن رنة القرار والجواب لنفس العلامة - اى الديوان - وهو التوافق الناتج عن اختلاط صوت القرار لعلامة ما مع الصوت الناتج عن مركز الدستان الواقع في منتصف المسافة بين حرف - ا - وحرف - ب - عند نقطة حرف - ج - وهو الجواب ، نعم بالتجانس التام
Consonance Parfaite

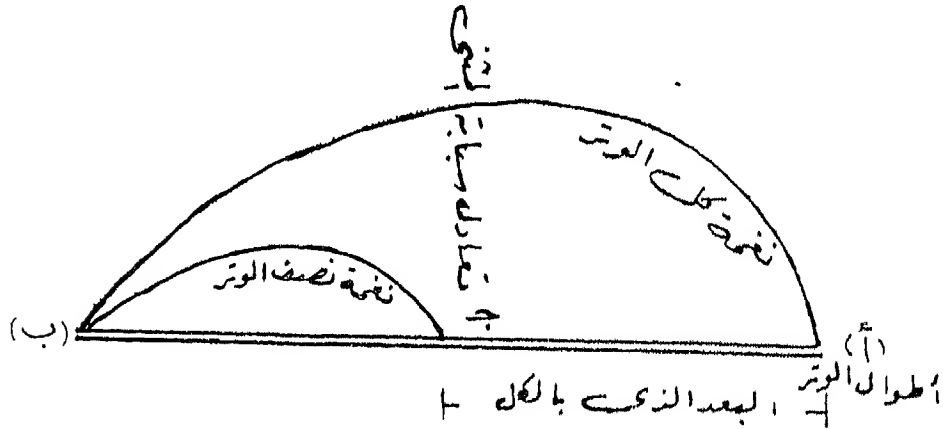
ولن اعلق على تجارب الفارابي ، واكتفى بعرض نظريته في هذا الشأن ، لأن القارئ سوف يحس بالمقارنة ما للفارابي من تقدير وبعد نظري تعريف مماثل منذ ألف عام ونيف (٢٣) قال الفارابي (٢٤) :

(مقادير الابعاد بقسمة الوتر) .

١ - « البعد الذي بالشكل (٢٥) » .

وينبغي ان نصبر الى ان نعرف مقاديرها من مقادير الطول والقصر في الاوتار :

ولنضع (٢٦) وتر (١ - ب) ونقسمه على نقطة - ج - بنصفين ، فالنغمة المسموعة من وتر (١ - ب) (٢٧) اذا قيست بالنغمة المسموعة من وتر (ج - ب) (٢٨) كانت ضعفها . والشكل (١١) يبين للمتتبع مراحل هذا الشرح .



وبيان ذلك مما قلناه ، اذا كانت مقادير النغم تتبع مقادير الاوتار في الطول والقصر . ويستطرد الفارابي توضيحه فيقول :

(٢٣) بدأت الفكرة الهارمونية تراود المشتغلين بصناعة الموسيقى منذ اقل من ألف عام .

(٢٤) انظر الصفحات ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ من كتاب الموسيقى الكبير للفارابي .

(٢٥) معنى البعد الذي يتخطى جميع الدساتين - اي مجسات الوتر - التي تسبق الجواب من المطلق حتى نقطة الجواب اي بين مطلق الوتر وجوابه الاعلى كمثل علامة د Do ، في المطلق وجوابها (Do) في منتصف المسافة بين طرفي الوتر . حيث تكون في الديوان الاعلى - Octave Supérieure - لرنة الوتر المطلق .

(٢٦) ولنضع - معنى ولنفترض .

(٢٧) معنى نغمة مطلق الوتر .

(٢٨) معنى النغمة المسموعة من منتصف الوتر ابتداء من نقطة - ج - حتى آخر الوتر عند نقطة - ب - .

وهذا البعد ، أعنى مجموع نفمتى (أ - ب -) (ج - ب) هو الذى يسمى البعد الذى بالشكل .

نسبة نفمة (أ - ب) الى نفمة (ج - ب) كنسبة الاثنين الى الواحد ، وهو مثلاه (٢٩) .
ونسبة الحاد الى الثقيل كنسبة الواحد الى الواحد والمثل (٣٠) .

وهنا يقول الفارابى بتعبير يكاد يكون متفق عليه . « وهذا البعد هو أعظم الأبعاد المتفقة ، وهو أفضل الاتفاقات وأشد النغم اختلاطا » (٣١) .

انه يصنف الأبعاد التوافقية تصنيفا علميا سليما ، ويعزل الأبعاد المتباينة (أو المتنافرة) عنها ، تماما كما هي الحال فى تجزئة وتصنيف الأبعاد التوافقية فى علم الهارمونى المعاصر ، وكذلك فى عزل الأبعاد اللامتجانسة (أو المتنافرة) وهذامتتهى الإبداع الفنى عند الفارابى ، يعتز به ويفخر .

واكتفى بهذا القدر من الشرح والتعليق على الأبعاد لترك الراى الى العالم النظرى وديع صبرا .

تيك مجاز (أو صوتك -	بعد خامس نام سم	تيك كوشة أر - دو
نيم عجم (أ - لا - # -	بعد خامس نام سم	نيم كرديس أر - ره - # -
برج الاربع (أ - سي -	بعد خامس نام سم	برج السيكاه أر - مي -

شكل ١٢

اذ يتعرض أستاذنا الكبير الراحل الاستاذ وديع صبرا فى كتابه « الموسيقى العربية هى أصل الفن الموسيقى الغربى » الى فن الاصطحاب عند الفارابى فيلخص نظريته بما يلى :

« قال الفارابى فى القرن العاشر (٣٢) :

(٢٩) مثلاه : ضعفه ، أى ضعف الواحد ، وهى نسبة ١/٢ من الشرح على الهامش فى كتاب الموسيقى الكبير .

(٣٠) « نسبة الواحد الى الواحد والمثل » : يعنى نسبة الواحد الى الاثنين ، وهى بالحددين : ٢/١ من الشرح على الهامش .

(٣١) يعنى البعد التوافقى - Intervalle Harmonique - الأكثر تجانسا Le Plus Consonant وبالتالى يقابله فى علم الهارمونى البعد الأقوى تجانسا والمصنف فى لائحة الأبعاد التامة التجانس - Consonance Parfaite (راجع لائحة تجزئة الأبعاد التوافقية فى « نظرية الموسيقى العالية » - للباحث -

(٣٢) فى النصف الاول من القرن العاشر الميلادى . وقد توفى الفارابى عام ٩٥٠ ميلادية .

الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية

« نعني بالاصطحاب (٣٣) اشتراك علامتين أو أكثر تنقر في آن واحد . وبالمؤلفه Combinaison - تعني اشتراك العلامات بحسب وصولها الى الاذن ، وكمال الاصطحاب والمؤلفة تتوقف على نسبة العلامات بين بعضها » .

وقال صبرا معلقا : « فاذا استبدلنا كلمة كمال بكلمة (٣٤) Consonance حصلنا على نوعين منه أولا اتفاق اصطحابي (٣٥) - Consonance Harmonique بين علامات تخص زمرة واحدة (٣٦) .

وثانيا اتفاق لحني - Consonance Melodique (يعني تجانسا لحنيا) بين علامة وأخرى (٣٧) من الديوان .

وبعد مضي قرنين على عصر الفارابي جاء صفى الدين (٣٨) ليضيف دعما جديدا لهذه

(٣٣) اعتقد ان الاستاذ صبرا كان يعتمد مرجعنا مترجما الى الفرنسية عن « كتاب الموسيقى الكبير » لان بعض التعابير تختلف عما جاء في الاصل العربي مع المحافظة على المعنى .

(٣٤) اي استبدال كلمة كمال بكلمة تجانس .

(٣٥) وفي الاصطلاح المتبع اليوم لترجمة - نقول : Harmonie Consonance تالف (او توافق) متجانس

(٣٦) يعني اكثر من علامتين تسمع معا مسلوقة اي - Plaquées - دفعة واحدة . وكلمة زمرة يقصد فيها - accord - ونترجم كلمة - accord - اليوم ب اتفاق . وقد قصد بكلمة زمرة التوضيح بان ال (اتفاق) (L'accord) يتعدى الصوتين الى ثلاثة على الاقل في زمرة واحد حيث يطلق على الصوتين التوافقين تعبير : بعد توافقى - Intervalle Harmonique - ولا يقال اتفاق الا لما هو فوق العلامتين التوافقيتين .

(٣٧) تسمع العلامتان هنا الواحدة تلو الاخرى بطريقة متدرجة (Aprégée) .

(٣٨) هو صفى الدين ابن الفثير البغدادي ، بحاث في علوم الموسيقى النظرية العربية : من مواليد بغداد عام (١٢٢٠ م . والمتوفى بتاريخ ١٢٩٤/١/٢٨ في بغداد . وقد وضع عدة مؤلفات في العلوم النظرية الموسيقية منها : الرسالة الشرقية في النسب الناقية / كتاب الادوار ، في العروض والقوافي والبديع .

(هكذا في الموسوعة الموسيقية الفرنسية (Fasquelle) وفي هوامش التعليق على الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية لمخايل مشنافة المنشورة تباعا في مجلة المشرق - مجلد عام ١٨٩٦ والتي علق على حواشيه (حضرة الاب لويس ونز فال اليسوعي) سمي ب : الشيخ صفى الدين عبد المؤمن البغدادي « ويقول المعلق في الحاشية : « واقتفى آثارهم (يقصد آثار الاقدمين من العرب واليونان) الشيخ صفى الدين عبد المؤمن البغدادي في رسالته الى شرف الدين (واعتقد ان اسم الرسالة الشرقية جاءت من اسم شرف الدين - الباحث -) عن النسب الموسيقية . وله عشرة اجناس - (والاجناس في لغة الموسيقى هي العقود التي يختلف ترتيب نسب ابعادها عن بعضها بحيث يتميز الجنس عن الآخر بتنقل المسافات بين الابعاد التي يتضمنها العقد او الجنس . (الباحث) تتولد (اي الاجناس) من تركيب ابعاد ثلاثة :

- الكبير - الصغير - والمتوسط . التي نسبتهما : ٢ - ٣ - (يقصد برقم ٤ عدد الارباع الصوتية التي يتضمنها البرج الكبير - يعني اربعة ارباع - وتعادل صوتا كاملا . ويطلق البرج الكبير على البعد الذي يمثل فاصلا طينيا (او بعدا ثانيا كبيرا - Seconde Majeur ويرمز اليه ب ٩ / ٨ وهذا الرقم يعني ثمانية اتساع من طول الوتر المطلق عن طريق حبس ٩ / ١ منه بواسطة السبابة (على آلة العود مثلا) .

وهكذا فان الرقم (٢) يعني ربعي الصوت لكل بعد صغير وهو الذي يرمز اليه ب ١٦ / ١٥ ويعتبر نصف البرج الكبير . اما الرقم (٣) فيعني ثلاثة ارباع الصوت ويرمز اليه ب ١٠ / ٩ ويعتبر البرج الصغير . وانما للموضوع



النظرية حين قال : (٣٩) « ان نقص الابعاد تتفق مع بعضها عندما تضرب الواحدة تلو الاخرى وهى لا تتفق اذا عزفت في آن واحد » .

وتمضى ثلاثة قرون اخرى ليגיע **محمد بن عبد الحميد اللاذقي** (٤٠) ليزيد على ما تقدم في الرسالة الفتحية (٤١) حيث قال : « ان الابعاد المتجانسة على نوعين . النوع الاول وهو ما نسبته : ٨/٩ ، ٩/١٠ ، ١٥/١٦ ، ٢٤٣/٢٥٦ اعنى بذلك : - البرج الكبير ٨/٩ البرج الصغير ٩/١٠ نصف البرج ١٥/١٦ والبقية او نصف البرج الصغير ٢٤٣/٢٥٦ . * (٩٤٨،٧٤٦) .



يستحسن اضافة نصف البرج الصغير . او ما يسمى عند الفارابي بالبقية . او ما يقابله في الموسيقى اليونانية القديمة (تقريبا) - كما جاء في الموسوعة الفرنسية : Fasquelle: نصف الصوت الفيثاغوري : Demi-ton Pythagorique

ويرمز اليه بـ ٢٥٦ / ٢٤٣ او كما يسمى بال : Limma: لقد اوردت هذه التعابير الخاصة بتسمية الابراج وتحديد نسبها ليكون القارئ على دراية بها مطمئنا للمصادر الموثوقة التي رجعت اليها في دراستي هذه وذلك قبل الوصول لاستعراض ما ورد في تعريف نفس الابراج على صفحات موسوعة الكونسرفتوار الموسيقى الفرنسي بباريس .

(٣٩) جاء ذلك في : La Musque Arabe. par D'Erlanger Vol. III p. 237

(٤٠) محمد اللاذقي السوري ، وهو بحاث في العلوم الموسيقية النظرية ومن مواليد انطاكية Latakia في القرن الخامس عشر (؟) وواضع دراسة في الموسيقى ساعدت على رفع شأنها وطورت قواعدها الرئيسية - النظرية منها والتطبيقية - (يعنى الموسيقى عامة وليس الموسيقى العربية فحسب) - عن الموسوعة الموسيقية الفرنسية Fasquelle

(٤١) جاء ذلك في الـ : Encyclopedie du Conservatoire de Paris V. p. 2956.

* (٦) هو ما يعادل فاصلا طينيا (او بعدا ثانيا كبيرا Seconde Majeur) او اربعة اجزاء من اصل اربع وعشرين جزءا يتضمنها السلم الموسيقى في ديوان كامل - والديوان هو الذى يبدأ من علامة ما وينتهى على جوابها الاعلى كمثل المسافة الواقعة بين علامة دو المنخفضة وعلامة دو الحادة .

* (٧) البرج الصغير عندنا يتضمن ثلاثة ارباع الصوت اى ٢٤ / ٣ من الديوان الموسيقى الكامل .

وفي موسوعة الكونسرفتوار الموسيقى الفرنسي بباريس تفسير مغاير لهذا الواقع حيث يطلقون على البرج الصغير اسم - ton mineur - أى مقام صغير ، والمقام الصغير المعروف في الموسيقى الغربية - اى حسب الاصطلاح الغربى يجعل هذا البرج يتضمن ربعي الصوت وليس ثلاثة ارباع والمقام الصغير - ton mineur - المذكور يمكن اطلاقه على نصف البرج الكبير عندنا وكان من الافضل ان يطلقوا عليه اسما آخر اكثر وضوحا وقربا من الواقع بحيث لا يكون بين التعبير الاصلى وتعبيرهم هذا الفارق الهام وهو ٣ / ١ من اصل البعد . وقد اوردت في هامش سابق شرحا وافيا في النسب الخاصة بتقسيم الابعاد فيما بين الابراج . (انظر الهامش رقم (٣٨) السابق والتسمية المناسبة هي : Ton mineur Pythagorique وتعادل ١٠ / ٩ - الباحث -

* (٨) ان نصف البرج هو ما كان يحتوى ربعي الصوت الكامل اى ٢٤ / ٢ من اصل الديوان الموسيقى الكامل . وقد قارنته الموسوعة الموسيقية الفرنسية للكونسرفتوار ببعده يوناني قديم هو : Apotome وتشرح موسوعة - Fasquelle الموسيقية الفرنسية هذا البعد فتقول : - Apotome مصطلح يوناني لبعد في السلم الفيثاغوري : Gamme Pythagorienne وهو يتحدد بنسبة : $\frac{2}{3} \cdot \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{3} \cdot \frac{1}{4} \cdot \frac{1}{5} \cdot \frac{1}{6} \cdot \frac{1}{7} \cdot \frac{1}{8}$ وهى نسبة تتضمن ٢٨ وحدة من الدقائق الموسيقية المسماة : Savarts - (علما ان البعد الطيني او الصوت الكامل ٩ / ٨ يتضمن (٥١) وحدة من هذه الدقائق في السلم الفيثاغوري (عن الموسوعات الموسيقية الغربية) - الباحث -

وتتابع الموسوعة - Fasquelle - : « ويعنى ذلك ان هذا البعد هو اصغر من نصف الصوت « الكروماتيكي »



→ (أى من ٩ / ٥ من الصوت تقريبا ، (الباحث) وكذلك اصغر من نصف الصوت « الدياتونيكي » (أى من ٩ / ٤ من الصوت تقريبا - (الباحث)) .

والواقع ان نصف البرج عندنا - في حساب الارباع - يتعلق من حيث المبدأ أولا بطبيعة المقام - والا تحول السلم الى سلم معدل (٢) Temperée علما انه يتوسط منتصف المسافة او كما يسمى اصطلاحا : (مركز العربة) وهو مركز يفصل الربعين الاولين عن الربعين الآخرين من البرج الكبير وغالبا مايكون التعديل في مركز الاصابع بين الابراج على الربعين الاول والثالث ، وهي ارباع يطلق عليها اصطلاحا :

- نيم ، للربع الاول من مجموع الارباع الاربعة في البرج الكبير .

- نيك ، للربع الثالث من مجموع الارباع الاربعة في البرج الكبير أيضا .

اما الربع الثاني فهو الذى يطلق عليه اسم :

- العربة ، وتمثل الربع الذى يساعد على تقسيم الصوت الى نصفين وقد يتعرض بدوره الى التعديل في مركز الاصابع - حسب طبيعة حساسية المقام .

وتعديل مراكز الاصابع يكون ناتجا من طبيعة شخصية المقام (في حال تبديل الطبقات الصوتية) بحسب الحاجة التى تفرضها حدود الاصوات البشرية عند الفناء مثلا . (ب) ومن جهة ثانية هناك بعض النغمات الشرقية الرئيسية تتعرض فيها بعض دساتين الابراج المتوسطة او العزبات الى تعديل في مراكزها واعطى مثلا على ذلك برج السيكا الذى يكون وضعه في مقام الراسات اعلى مما هو عليه في مقام البيات واخفض مما هو عليه في مقام الماهور . ولن أخوض في تحليل الاسباب الموجبة لهذا التناقض في مركز الدستان للاصبع الواحد في هذه الدراسة . واترك ذلك لدراسات مقبلة حتى لا اجعل المواضيع تتشعب وتتشتت - لان ذلك يحيد بنساعن موضوعنا الاساسي المتعلق بتحديد الدور الذى لعبته موسيقانا العربية في الموسيقى العالمية منذ ان كانت الموسيقى الغربية تنوّل الموسيقى اليونانية والرومانية والعربية الاندلسية التي نقلها زرياب من المشرق العربي الى مغرب في العصر العباسي او العصر الذهبي للموسيقى العربية ، حتى نصل الى ماصارت اليه من تطور في عصرنا الحاضر . عصر الفضاء والعلوم الكونية . وقد كانت العلوم الرياضية منذ القدم اساس الحسابات والابحاث في تحديد أبعاد السلالم الموسيقية عبر الزمن .

لقد لبث الغرب في عصر النهضة (خلال الحقبة التي تبدأ باوائل القرن الخامس عشر حتى أواخر القرن السادس عشر ، تقريبا) شخصية البوليفونية المحافظة وبرزت قواعد الكلاسيكية الثابتة في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وكانت التجارب البدائية قد اظهرت خلال الفترة الواقعة بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر بوليفونية تقتصد بإبعاد الرابعة والخامسة - وقد اظهر الفارابي في القرن العاشر ان البعد الرابع متوسط الجودة في تجانسه . وبعد تجارب ثلاثة قرون (١٢٠٠ / ١٣٠٠ / ١٤٠٠) اكتشف الغربيون هذه الحقيقة ووضعوا شروطا لقبول البعد الرابع في البوليفونية .

وهكذا نرى ان تجارب الفارابي وصفى الدين واللافى قد سبقت الغرب في سلامة نظرياتها وكانت الشعاع الذى استلهم بهديه على طريق الكمال الموسيقى لبناء السلم الدياتونيكي الذى أصبح اليوم اساسا لكل تقسيم جديد لأبعاد أكثر دقة وتركيبات أكثر تعقيدا . - كما سنرى في متابعتنا لنظرية اللافى التي تحدد الأبعاد التوافقية الهامة .

* (٩) يعني بالبقية أو نصف البرج الصغير ، البعد الذى يتضمن ربعا ونصف الربع أى - ١/٤ من الصوت + ١/٨ من الصوت أو ما مجموعة (٣ / ٨) من الصوت الكامل (تقريبا) في حساب الارباع أو ما يعادل نصف الصوت في الحساب الفيثاغورى - Demi-ton Pythagorique - والذى يسمى اصطلاحا - Limma - وال (ليما) تعادل نصف صوت ينقص ٩ / ١ من الصوت تقريبا ، أو ما يعادل كوما واحدة - Un comma وهو المحدد بالنسبة (٢٤٣ / ٢٥٦) أو ٢٣ وحدة من الدقائق الموسيقية - Savarts .

شرح الهامش ماشية - ١ -

وياحبذا لو فرض هذا التعديل - في نظرى - لكان سلم الكندى ، قد استقر قبل سلم باخ الكامل التعديل والفارق بينهما ١٨ / ١ من البرج الكبير أو نصف كوما ، وتعرف نصف الكوما ب : - Schisma - كما سنرى -

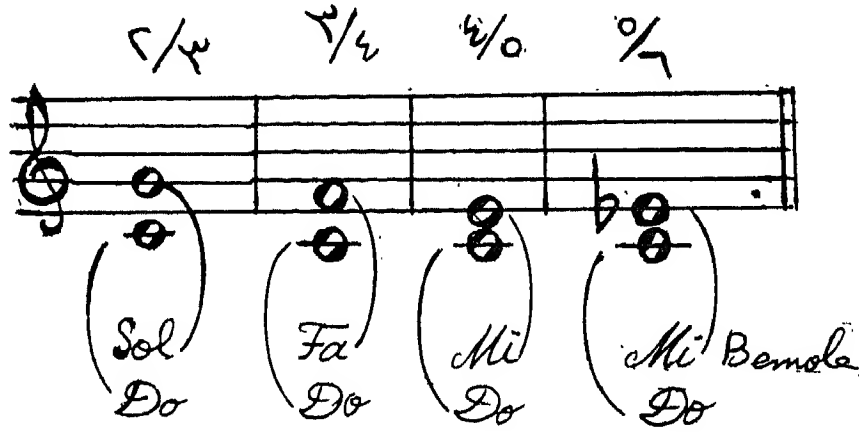


الباحث -

ويتابع محمد بن عبد الحميد اللاذقي بحثه فيقول :

« والثانية تتألف من النسب الآتية : $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{3}$ »

« اعنى بذلك الغماز (٤٢) ، وذا الاربعة (٤٣) ، فالثلاثية الكبيرة - Tierce Mijeur
والثلاثية الصغيرة - Tierce Maneur - والشكل - ١٣ - يوضح لنا نسب هذه الابعاد » .



حاشية - ب -

وفي التجارب التطبيقية لتجديد مراكز الابعاد الدقيقة نجد ان آلة القانون تكشف لنا ابعادا دقيقة وواضحة نحسها ونرى فوارقها حسب عدد العُرب - والعُرب في القانون عبارة عن دساتين غاية في التقارب والقانون التام في عدد عُربيه يحتوى على تسع عُرب في كل بعد كبير - او برج كبير - يتضمن اربعة ارباع الصوت - ويعتقد البعض بإمكانية تقسيم الصوت الكبير الى اثلاث (أى الى ثلاثة أثلاث) ، وهذا التقسيم موجود فعلا في آلة القانون المتضمن تسعة عُرب كاملة) بحيث ان الثلث نفسه يقسم الى ثلاثة اثلاث ايضا بواسطة عُرب القانون التي تجزئ البرج الكبير الى تسعة اجزاء يسمى الجزء الواحد منها - Comma - الى اننى اعتقد بافضلية البقاء على التقسيم الرباعي للبرج الكبير مع اعتماد التقسيم المعدل بحيث يمكن تثبيت قواعد هارمونية جديدة ثابتة تساعد على فرض مدرستنا الهارمونية الحديثة (على الباحثين عن لغات جديدة في عالم الموسيقى تماما كما حصل عندما فرض السلم المعدل في الموسيقى الغربية بغية الوصول الى البناء الموسيقى الهارمونيكي الامثل) .

وهذا لا يعنى ان الاداء في الآلات التي لا تتضمن دساتين المعدل محددة تنقيد في هذا التعديل، بل يمكن اعتماد السلم للبناء والحساب وعند التنفيذ يتحرك اصبع العازف تلقائيا نحو المركز المناسب ويتبعه الصوت المصاحب الاخر بنفس الاحساس وخصوصا عند تلاقي العلامات التي تمثل بعدا خامسا تاما واقعا بين علامتين مركبتين على علامتين تمثلان - نجما أو تيكا ، او برجا صغيرا مسبوقا ب $\frac{3}{4}$ الصوت ومتبوع ب $\frac{2}{4}$ الصوت (مثال - ١٢ -) .

(٤٢) أو ما يقابله في التعبير الغربى اليوم - La Dominante - او المسيطرة وهي الخامسة التامة في السلم الموسيقى . راجع « نظرية الموسيقى العالمية » للباحث .

(٤٣) يقابله عند الغربيين - La Quarte - او الدرجة الرابعة .

ثم يضيف اللاذقى فيقول :

« فاعلم أن علامتين بينهما احدى النسب

٨/٩ ، ٩/١٠ ، ١٥/١٦ ، ٢٤٣/٢٥٦ اذا سمعت الواحدة تلو الاخرى تكون متفقة ، واذا سمعت في آن واحد تكون متنافرة Dissonante بيد أن علامتين توجد بينهما احدى النسب : ٢/٣ (يعنى الفماز) ٣/٤ (يعنى ذا الاربعه) ٤/٥ (يعنى الثلاثية الكبيرة) ٥/٦ (يعنى الثلاثية الصغيرة) .

تكون متفقة في كلتا الحالتين ، اذا سمعت الواحدة تلو الاخرى ، أو اذا سمعت في آن واحد (٤٤) ، - أو كما يعرف اليوم اصطلاحاً : علامات توافقية مسفوقة -

Notes Harmoniques Plaquées

ويعلق هوجو ريمان (٤٥) على هذه النظرية العظيمة التى تعتبر اليوم أساساً عاماً للأبعاد التوافقية في تحديد شروط التجانس والتنافر - أو اللاتجانس فيقول :

« إن نظرية محمد اللاذقى هذه ذات فائدة عظيمة لكونها تدعم نظرية تجانس ثلاثية «الماجور» وكذلك ثلاثية «المينور» ، في زمن (٤٦) كان علماء الفن الغربيون - لايزالون يستوحون علماء اليونان في ما يختص بالأبعاد الموسيقية » .

اذن هذا يثبت نضوج الشخصية العربية المتبلورة للسلم الموسيقى العربى في ابعاده السليمة المستقلة عن كل ما عداها في ذلك التاريخ ، والمتحررة من التبعية والتقليد الاعمى للموسيقى اليونانية والرومانية (٤٧) التى كانت تعتمد السلم الصغير أساساً .

(٤٤) ومن غريب الصدف ان يلتقى راي اللاذقى مع راي - Mercadier - استاذ الهارموني ومؤلف كتاب :- L-Harmonie Vulgarisée - الصادر عام ١٨٦١ وطبع للمرة الثانية ١٨٦٥ وهو باللغة الفرنسية . والراى الذى التفتا به هو نظرية تختص بالملقة اللحنية التوافقية - Relation Melodique Harmonique

وقد ورد في كتاب الهارموني المذكور لـ : Mercadier ما يلى : « ان الميلودية والهارموني تجربان من ينبوع واحد » . (٤٥) يعتبر Hugo Riemann - من كبار الباحثين الموزيكولوجيين ، الى جانب كونه مؤلف موسيقى وهو المانى من مواليد - Grossmehle - ١٨٤٩ - والمتوفى في Leipzig عام ١٩١٩ . ولن استعرض هنا القابه واعماله وابحائه في هذه العجالة لصيق المجال واكتفى بالقول انه اورد رايه هذا في القاموس الموسيقى الذى وضعه بنفسه والذى عرف باسمه - Dictionnaire Riemann - قاموس ريمان - والذى ظهرت طبعته الاولى باللغة الالمانية عام ١٨٨٢م وترجم الى الفرنسية بعد ظهور الطبعة الرابعة عام ١٨٩٩ .

(٤٦) في القرن الرابع عشر الميلادى او قبله بفترة نرى حسب ما جاء في بحث ريمان ، بينما كما لاحظنا في الموسوعة الموسيقية الفرنسية - Fasquelle نرى انه من مواليد القرن الخامس عشر ؟ ...

(٤٧) جاء في كتاب التدوين الموسيقى - La Notation Musicale - لارماند ماشابيه - A. Machabey (ص ١٠ - ١١) عن الموسيقى البابلية والتدوين الموسيقى ما يلى :

« يحتفظ المتحف البريطانى بمسند بابلي يرجع تاريخه الى القرن السادس عشر قبل الميلاد وقد اكتشفه عالم الآثار البريطانى - Galpin - الذى تمكن من حل رموزه التى تتكون من اشارات موسيقية لم يتمكن من قراءتها أو كشف اسرارها احد قبل - Galpin - والرسم الوارد في شكل - ١٤ - هو مسند آخر اكتشف عام ١٩٦٩ في العراق وهو كتابة موسيقية سومرية يرجع تاريخها الى نفس القرن السادس عشر ق . م .

وأنا لا أريد هنا الادعاء بأن موسيقانا العربية خلقت بالامر لا بالولادة ، والا كنت منساقا وراء عاطفة متعصبة لا تؤخذ برأى صاحبها . اذ لا شك بأن الموسيقى العربية - كغيرها من موسيقات العالم ، وكأى فن فى أى مجتمع - قد تأثرت بالنظريات الموسيقية التي سبقتها ، وبدأت طريقها على خطى أئمة المتخصصين ممن أخذت عنهم ، وقد تعرض الفارابى فى « كتاب الموسيقى الكبير » صراحة الى موضوع الأخذ عن السلف ، ومنهم **زلزل والموصلى والكندى** ولكل منهم دراساته وابحاثه التي ساعدت على تثبيت دواوين جديدة ذات ابعاد منسقة - كديوان الموصلى والكندى - وقد احترم الفارابى كذلك أساتذة اليونان فى دراساته عندما أجرى تجاربه على الديوان الفيزيائى وقلب صورته بأن جعل عاليها سافلها ، وكانت النتيجة اكتشاف المقام الكبير -
Le ton Majeur - ولنبدأ الحكاية منذ الخطوات الاولى فى عهد **ديديموس (٤٨)** .

والصورة مأخوذة عن مجلة الهلال فى عددها الصادر فى شهر نوفمبر ١٩٦٩ ويقول الكاتب « أقدم نوتة موسيقية هي التي عثر عليها فى العراق العالم البلجيكي «روتش جومين» أحد اساتذة جامعة « ليج » ... وقد ارجع تاريخها الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد وهي لوحة من الطين « سومرية » ويعتقد انها نوتة لمقطوعة تعزف على الآلات الوترية ... والسومريون كانوا يستخدمون عددا من الآلات الوترية ... واللوحة تثبت انهم أول من عرف السلم الموسيقى فى التاريخ .

وفى ما يلي شكل - ١٤ - يمثل الكتابة الموسيقية البابلية فى القرن السادس عشر ق . م . والشكل - ١٥ - يمثل الكتابة الموسيقية السومرية فى القرن الخامس عشر ق . م .



(٤٨) - Chalkantére Didime - استاذ فى قواعد اللغة الاغريقية عاش فى القرن الاول قبل الميلاد وعاصر - Ciceron - شيشرون فى سنة (١٠٦) قبل الميلاد .

و**ديديموس** من مواليد الاسكندرية ، وهو مؤلف كتاب فى علم (الهارمونى) الذى لا نعرف عنه سوى اسمه وبعض المقتطفات التي رواها : بطليموس Claude Ptolémé وكان يطبق فيه نظريات فيثاغور Les Théories de Pythagore الى جانب نظريات ارسطوكسين ده طارنت Aristoxène de Tarente الفيلسوف والموسيقى الاغريقى الذى عاش فى القرن الرابع قبل الميلاد - عن الموسوعة الفرنسية - Larousse .

ويقول اتيشه - Athene - * ان ديديموس وضع اكثر من ثلاثماية مؤلف ودرس فى البلاغة ، وغيرها (وكان يرويهما بكثير من الثناء والتقريظ) وينسب النظريون الى اسم ديديموس احدى الكومات الموسيقية : فيقولون : الكوما **الديديموسية** - Le Comma Didymique

* اتيشه نكريس - Athénée de Naucratis - ، وهو كاتب مصرى ، اشتهر بين القرنين الثانى والثالث ومن بين المؤلفات التي خلفها هناك خمسة عشر على الاغلب تعاليم امور الموسيقى . عن الموسوعة الموسيقية (Fasquelle) وفى موسوعة « Larousse » هو كاتب يونانى ولد فى نوكراتيس فى مصر - القرن الثالث -

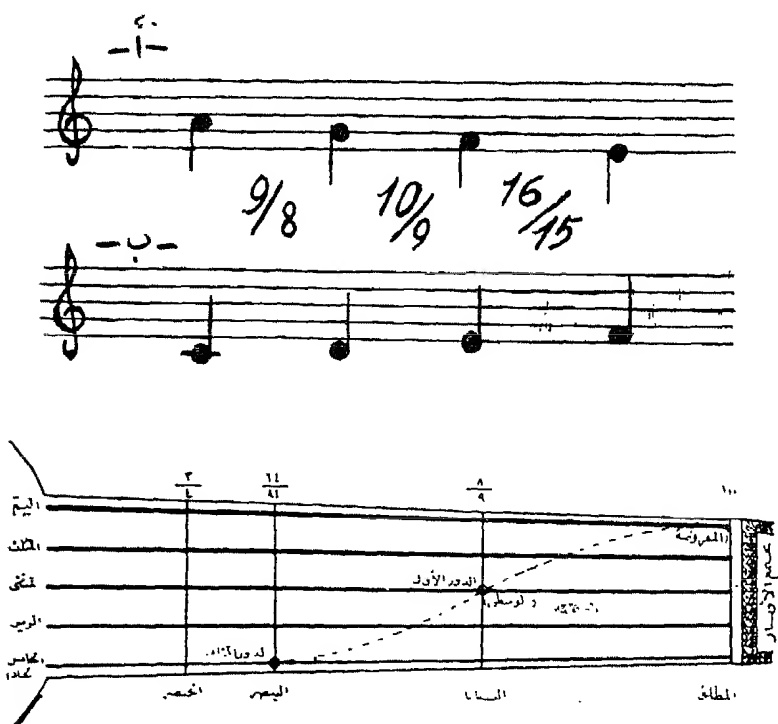
الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية

الديوان الفيزيائي

قسم ديديموس (Didyme) في القرن الاول قبل الميلاد ، البعد ذا الاربع ، الى ثلاثة ابعاد . هي : ١٠/٩ ، ٩/٨ ، ١٦/١٥ وكان ذلك في سنة (٦٠) ق.م وجاء بعده بطليموس (٤٩) وغير ترتيب الابعاد بأن وضع البرج الكبير قبل الصغير ، أى جعل ٩/٨ قبل ١٠/٩ . وكان القدماء يتدئون التقسيم من الاعلى الى الاسفل . وينتج عن ذلك المقام الصغير Ton Mineur

وجاء **الفارابي** فقلب هذه النسب مبتدئاً بها من الاسفل ، فماذا حصل ؟ .. لقد ولد المقام الكبير — Ton Majeur

وهذا مثال بالنوتة الموسيقية يوضح طريقة قلب الترتيب في التقسيم - شكل - ١٦ -



« وجاء صفى الدين فى القرن الثالث عشر فاكمل الديوان الفيزيائى (٥٠) فى حين ان أوروبا لم تعرفه الا فى القرن السادس عشر » .

(٤٩) كان بطليموس الاسكندري بالاضافة الى كونه فلوكيا شهرا وعالما جغرافيا ، من اكبر واضعي النظم الموسيقية اليونانية في القرن الثاني للميلاد وهذه التعديلات في ترتيب الاعداد الموسيقية تعتبر نظرياته فهو مخطط للتأليف الموسيقي - Musicographe - وقد كرس قسما كبيرا من حياته لخدمة الموسيقى عن الموسوعة الموسيقية Fasquelle (٥٠) عن الموسيقى العربية اصل الفن الموسيقي العربي- وديع صبرا -

« اذن يستطيع العرب ان يفاخروا باكتشاف نعمة الماجور الطبيعية ، التي هي أصل السلم الفيزيكي الذي لم يعمل العالم الغربي الكبير (جيوزفو زرينو) (٥١) الذي جاء في القرن السادس عشر سوى انه اظهر افضلية هذا الديوان الذي وضعه العرب قبله باربعمئة عام (٥٢) .

ومن بين الذين ساهموا في نشر مؤلفات (علماء الموسيقى في القرون الوسطى) نذكر البارون كاردي قو/ والبارون رودولف دير لانجيه والمستشرق هنري فارمر وكيلى ويتير من الغربيين / ورؤوف يكنا التركي من الشرقيين .

وقد ظهر في العام ١٨٤١م كتاب عن الموسيقى العربية من وضع العالم الموسيقى كيزى ويتير - Kiesewetter - بعنوان « موسيقى العرب » يستشهد بواسطة دساتين العود القديم ان العرب استعملوا في موسيقاهم البعد الثالث الكبير - La Tierce Majeur - الذى هو اليوم اساس السلم الموسيقى العصرى في العالم . ويدعم هذه الشهادة المثال السابق - شكل (١٦) مثال ج - .
وللعود صولات وجولات سجلها التاريخ باحرف من ماس وهو سلطان العلم الموسيقى قبل الطرب .



أثر الموسيقى العربية ودور العود في العالم : القديم / والوسيط / والمعاصر .

« راي في صناعة الفناء »

« ... هي تلحين الاشعار الموزونة بتقطيع الاصوات على نسب منتظمة معروفة ، يوقع كل صوت منها توقيعا عند قطعة فيكون نغمة ، ثم تؤلف تلك النغم بعضها الى بعض على نسب متعارفة فيلد سماعها ، لأجل ذلك التناسب وما حدث عنه من الكيفية في تلك الاصوات وذلك انه تبين في علم الموسيقى ان الاصوات تتناسب فيكون : صوت / نصف صوت وربع آخر ، وخمس آخر ، وجزء من احد عشر من آخر ، واختلاف هذه النسب عند تأديتها الى السمع بخروجها من البساطة الى التركيب ، وليس كل تركيب منها ملودز عند السماع بل للملودز تراكيب خاصة وهي التي حصرها اهل علم الموسيقى وتكلموا عليها كما هو مذكور في موضعه (٥٢) .

ويلاحظ ان كلمة « صناعة » وردت على السنة القدماء عند التحدث في الموسيقى والفناء . فعند الفارابي نجد ان كلمة « صناعة الموسيقى » تكاد تكون عنوانا في كل باب من أبوابه : - صناعة الموسيقى - صناعة الموسيقى النظرية - المدخل الى صناعة الموسيقى - هيئات

(٥١) Gioseffo Zarlino - عالم نظري ايطالى (٢٢ / ٣ / ١٥١٧ - ١٤ / ١٢ / ١٥٩٠) مؤلف موسيقى له مؤلفات في الموسيقى الكنسية ضاع الكثير منها وعدد قليل من (المخطوطات) ومن مؤلفاته النظرية - L'Institution Harmonique وغيرها الكثير وله لدى الباحثين منزلة خاصة .

(٥٢) وديع صبرا في مرجه المذكور أنفا .

(٥٣) مقدمة ابن خلدون الفصل الثانى والثلاثون ص (٢٣) « في صناعة الموسيقى » .

صناعة الموسيقى . الخ . . . وكتب **مخايل مشاققة** « الرسالة الشهابية » في الصناعة الموسيقية فنهج بذلك نهج الفارابي في « كتاب الموسيقى الكبير » ونهج **الإمام محمد بن اسماعيل بن عمر شهاب الدين** في « سفينة الملك ونفسية الفلك » نهجهم ، وكذلك ابن خلدون .

والموسيقى صناعة موادها الأولية احساس ومشاعر ، وأدواتها الصناعية أوتار وأنفاس عطرة وحناجر ، وسلعتها إيقاع ونغم . إذن هي صناعة لا تروج بضاعتها في كل زمان ومكان ، ذلك أنها صناعة زبائنها من المترفين المرفهين المرفهين . وهؤلاء لا يمكن وجودهم الا في مجتمع مزدهر راق ، لياليه سمر تتبارى فيها الحكمة مع الشعر والوتر .

وهكذا نجد ان أبرز عهد يمكن للموسيقى ان تنشط في مجتمعاته وتحيا لياليه هو العصر العباسي الاول (١٢٣ - ٢٣٢ هجرية - ٧٥٠ - ٨٤٧ ميلادية) .

انما قبل ولوج باب هذا العصر الذهبي للاعتراف من كنوزه الغزيرة التي لا تنضب نعود الى ماض عربي سحيق لنعرف مراحل التطور الحضاري عبر الزمن ف « لقد استقر الرأي العلمي اليوم عند مؤرخي الحضارات القديمة على ان الحضارة الانسانية الام التي نشأت فيما قبل التاريخ انما هي حضارة « مثلث الحضارة القديمة » كما سماه **جورج شفاينفورت** - G. Schweinfurth - ويعني به **اليمن** ، و**حضرموت** ، على رأس **المثلث** ، ووادي النيل في مصر في أحد ساقيه ، و**اراضي الرافدين** في العراق في الساق الثاني ، وما بين هذين الساقين في بلاد الشام (٥٤) في قاعدة **المثلث** (٥٥) .

كما استقر الرأي على ان هذه الشعوب كلها :

أ - ترجع الى أصول عربية لا شك فيها .
ب - وانها نزحت تحت ضغط عوارض الطبيعة في جنوبي الجزيرة العربية عندما اشتد جفافها وضاعت عن أهلها .

ج - وان هذه الشعوب خرجت الى مناطق هجرتها متحضرة ومالكة لناحية الحضارة ، ولذلك تشابهت حضاراتها في أصولها . والشكل (١٧) يوضح انتشار الهجرات في الاتجاهات المذكورة - خريطة رقم (١) عصر ما قبل الاسلام - (٥٦) .

وبديهي ان الحضارة تشمل في ما تشمله الموسيقى والفنون الشعبية على اختلافها . قال المؤرخ **جرجي زيدان** في كتابه العرب قبل الاسلام (ص ٣٢) - « . . . ولا خلاف بأن اللغات السامية متشابهة في الفاظها وتراكيبها وانها من أصل واحد . . » .

(٥٤) كلمة الشام هنا تعني بلاد الشام من شبه الجزيرة العربية ، وهي تشمل اليوم ما هو معروف بـ **فلسطين** و**الأردن** و**سوريا** و**لبنان** .

(٥٥) مجلة « اللسان العربي » المجلد السابع الجزء الاول الصادر عن مكتب التعريب في الرباط من بحث في « العرب والحضارة الانسانية للدكتور معروف الدواليبي »

(٥٦) اخذت الخريطة من الاطلس التاريخي للمعالم الاسلامي - رسم دكتور علي البنا - .



حتى يصل الى القول : « كما يقال ان اللغات العامة في الشام ، مصر ، والمغرب ، والعراق ، والحجاز ، واليمن ، والسودان اخوات ، امها اللغة العربية الفصحى » .

فلو ربطنا الهجرات العربية القديمة وما كان عليه المهاجرون من تقدم حضارى ابان هجرتهم بما كانوا عليه من الترف والرفاهية والبجوحة التي اشرنا الى ضرورة وجودها (٥٧) لتكون المادة الاساسية لانتشار فن الموسيقى والغناء ، الى جانب تفاعل اللهجات العامية المتأثرة بالبيئة الجديدة في المهجر ، لوجدنا المبررات الكافية لمعنى تشابه العادات والتقاليد ، واخصها الموسيقى بمعاييرها ومزاميرها وطبولها (٥٨) .

ويشير بعض المؤرخين الى تشابه العديد من الآلات الموسيقية التي وجدت في الحفريات منقوشة على لوحات من الاجر ، او وجدت مرسومة على جدران المعابد او المقابر وقارنوا بين اوجه الشبه في ما بينها - اذا كانت متقاربة العصور - ثم درسوا التعديلات والتطورات التي طرأت على بعضها - في حال تفاوت العصور - (حتى بين عصرين متباعدين لنفس المنطقة والاقليم) حسب الادوار التاريخية التي تكون قد مرت وفصلت بينها . واقدم بعض الرسوم المصورة عن نقوش اثرية وحديثة تدعم هذه النظرية - للمقارنة - ، لالة الهارب :

وجاء في مقالة عن « عوامل تطور اللغة العربية وانتشارها » (٥٩) الآتي :

« ففي العصور العربية القديمة هاجرت قبائل عديدة من العرب ، يمينيين وعدنانيين ، كما جاء في تاريخ خطط الشام وتاريخ العرب قبل الاسلام .

ثم تعرض الى انتشار الدين الاسلامي واللغة العربية فقال : « وكانت عهودهم ارقى العهود اجتماعيا وحضاريا واقتصاديا ، وثقافيا ، يبرهن عليها ما الف في ايامهم من ملايين الكتب ، ليس في بلاد الاندلس ومصر والعراق والقيروان فحسب ، بل في سائر البلاد الاسلامية ، وكلها باللغة العربية ، حاوية انواع العلوم والفنون والآداب ، وبخاصة ما الف ونشر في بلاد فارس ، والهند ، وبخارى ، وطاشقند ، وحيدر اباد ودلهي (٦٠) ثم ما ظهر في جميع البلاد الاسلامية من علماء وفلاسفة واطباء وادباء وشعراء ، وفلكيين ، رياضيين ، وكيميائيين ، وبنائين ورجال صناعة وتجارة وفن ... الخ ...

ثم ان شفف العرب وظماهم للحصول على المعرفة والعلم أينما كان ومن حيث كان والاخذ بهما من موردهما ، والعمل على نشرهما ، وقد سار الاقدمون من العرب وتبعهم المتأخرون على

(٥٧) في مجتمع متحضر واع ، ارفمته عوامل طبيعية علي الهجرة بحثا عن موقع يتناسب ومستواه الحضارى والاقتصادي والاجتماعي . وليس سعيا وراء رزق او بحثا عن وسائل ترفع من مستواه في الحياة ، لذلك فانه من الطبيعي ان يصطحبوا - امنى ابناء هذا المجتمع - معهم جميع الوسائل الترفيهية .

(٥٨) وقد تختلف التسميات مع اتفاق في الشكل - للآلات - ومع اتفاق في الابعاد والديناميات - للنفثات -

كما هي الحال في بعض الفوارق بين المقامات المشرقية والمغربية في الوقت الحاضر مع الاتفاق في الجوهر .

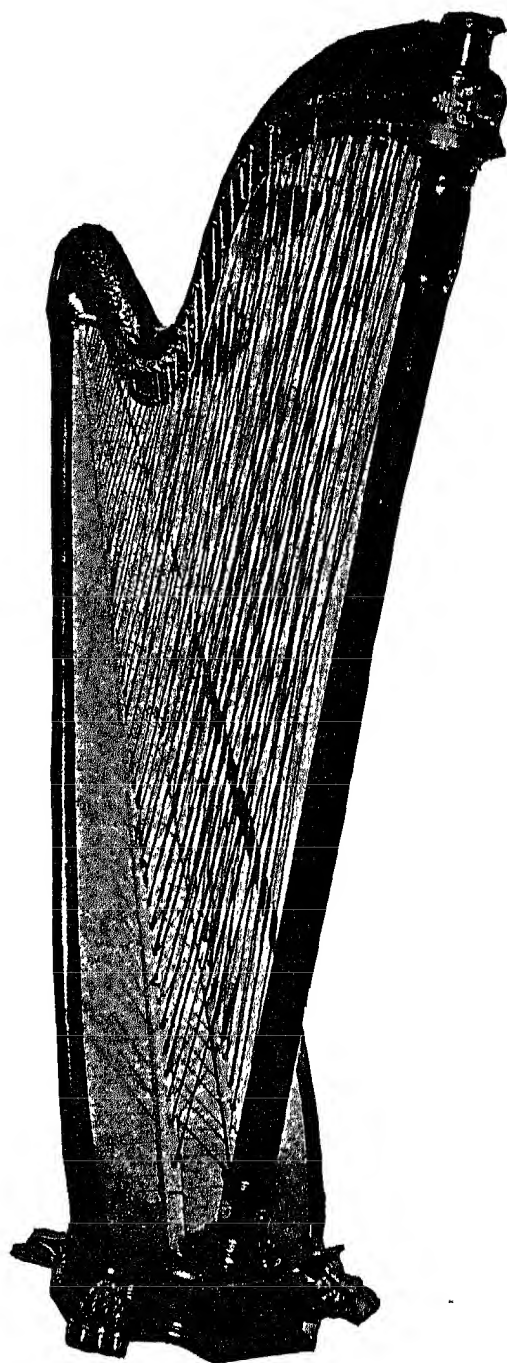
(٥٩) مجلة اللسان العربي المجلد السابع الجزء الاول والمقال بقلم الاستاذ عبد الرحمن الكيالي .

(٦٠) وجميع هذه المؤلفات كانت في اللغة العربية كما جاء في المقال المذكور .









هذه السُنَّة ، وشاركهم في ذلك أهالي البلاد التي دانت لهم ، فكثير من بينهم حَمَلَةُ الْعِلْم ، والنبغاء ، وأرباب التَّبَحُّر والاختصاص ، وظهر فيهم أهل المواهب والذكاء فترجموا كتب الاقدمين ، من هنود وعجم وسريان ويونان ، الى لغتهم العربية واستقدموا منهم الفلاسفة والأطباء والعلماء الى بلادهم للاستفادة منهم وللترجمة والتدريس ، وتبادلوا مع الشعوب ما رزقهم الله به من علم ولغة وأدب وفن وتجربة .

وبهذا الشغف والظمأ ، والتشجيع والسخاء والكرم - الدافع القوى - والخصلة السامية ازدهرت الحضارة العربية ، وعم الاسلام ، وانتشرت اللغة العربية ونبغ العلماء ، والشعراء ، ورجال اللغة ، والفقهاء ورجال الحديث وأئمة المذاهب ، والمؤرخون واصحاب التفاسير و... . وكلهم تثقف بالثقافة العربية وباللغة العربية ، لغة العلم والفن والادب والفناء والموسيقى ، تجمعهم لغة القرآن والحديث واللغة الفصحى ، وان كانوا من اقوام مختلفة وطبقات متباينة واقاليم قريبة او نائية » .

كان هذا عرضا سريعا لحقائق تاريخية تتعلق بالحضارة عامة ، وقد هدفت من ورائه اظهار ما للقيمة البشرية من قدرة في السعي للحصول على كل ما تتمناه النفس ان كان ذلك يتعلق بمبادئ سامية وأهداف خيرة تدعمها قدرة التحرك بحرية نحو الهدف المنشود دون عائق وبرغبة ملحاحة طموحة شريفة .

ويقول **هوجولا يخنترت** في كتابه - Music History and Idea - والمترجم الى العربية بقلم الاستاذ **أحمد حمدي محمود** بعنوان « الموسيقى والحضارة » :

« ... والتاريخ السياسي ، والجغرافيا ، وتاريخ الحضارة العامة - الذي يتضمن تاريخ الفنون الجميلة والادب ، من العلوم المساعدة المهمة لعلم « الابحاث الموسيقية » ويتعدى على سبيل المثال ، فهم تطور الموسيقى في المانيا ، ابتداء من عام (١٥٠٠) ، دون معرفة بصلاح الدين » . - والقول لهوجولا لا يخنترت - .

ومن الباحثين الضالعين في دراسة الموسيقى « الشرق - عربية » العلامة **كورت زاكس** وقد ترجمت له الزميلة **الدكتورة سمحة الخولي** - كتابا بعنوان (٦١) « تراث الموسيقى العالمية » جاء في الفصل الثاني منه ، ويختص بتاريخ موسيقى الشرق : « ان الموسيقى الشرقية التي تمتد جغرافيا من مراكش - بل ومن بعض مناطق اسبانيا - الى ارجيل الملايو ، وتمتد تاريخيا الى خمسة آلاف عام ، منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا ، تلك الموسيقى الشرقية - بالرغم مما بينها من اختلافات في الوطن والعصر - تتميز بلامح خاصة تختلف اختلافا جوهريا عن سمات الموسيقى البدائية ، كما تختلف عن موسيقى الشعوب الغربية والشمالية في عصورها الحديثة » .

كما أشار زاكس في كتابه الى ان التناول العلمي المنظم للموسيقى في الحضارات العليا في الشرق ، هو ما ينطبق في اقله على الطبقة العليا من الموسيقيين . هذا - التحفظ - يشير كذلك

الى حقيقة هامة ، وهي اعتماد الموسيقى في الحضارات الشرقية الراقية على موسيقيين محترفين . اما الموسيقى الجماعية البسيطة للقبيلة فقد استقلت ، فاصبحت ، « موسيقى شعبية » .

وجدير بالتنويه الى ان الاستاذ زاكس يتكلم تجربة شخصية وليس نقلا عن رواية او مرجع مسطور ، فهو نفسه زار الشرق الاوسط ، وقد حضر مؤتمر الموسيقى العربية الاول ١٩٣٢ وشارك في نشاطاته ودرس موسيقانا العربية عن كثب فخبرها وميز العلمية منها عن الشعبية ، وعرف من خلال ابحاثه وتجاربته للموسيقى العربية من افضال على موسيقى العالم الغربي ، وهو وان كان قد كتب في مطلع الكلمة التي نقلناها عنه ، انما يكتب ما يؤمن به ، وبالتالي يعيد الحق الى اصحابه الشرعيين ، - وقد حكم فعلا - .

وفي مكان آخر يشكك الاستاذ زاكس في نسبة السلم الطبيعي - La Gamme Diatonique - الى فيثاغورس ، فيؤيد بذلك نظرية الاستاذ وديع صبرا التي استعرضناها في بحث السلم الطبيعي وحقيقة أصله . فيقول : « ويحسن قبل البدء في شرح سلالم الشرق ان نذكر ان الدقة في تحديد ابعاد كل نوتة ليست مما يهتم المغني ، ولكنها امر بالغ الاهمية لهؤلاء الذين يحتارون في كيفية ضبط (تصليح) الآلات او صنعها .

وهناك سلمان - من بين العدد الهائل الموجود بين مراكش وشرقي آسيا ، كان لها دور حاسم ، بل ومحير أحيانا حتى في تاريخ الموسيقى الغربية الى عصرنا هذا ، وقد سماها الموسيقيون في كثير من التفاؤل : السلم الطبيعي او التمام ، او « الصافي » .

واقدم هذين السلمين الطبيعيين يسمى خطأ باسم : « السلم الفيثاغوري » نسبة الى فيثاغورس الذي كان له دور مشكور في تطور ذلك السلم . وهذا السلم يعتمد على الادراك الداخلي لدى الانسان للخامات التامة الاربعة ادراكا تاما مرضيا .

ويعطي زاكس مثالا آخر لتعريف واستخراج السلم الطبيعي فيقول : « والطريقة الثانية او المتأخرة للسلم الطبيعي تعتمد على تقسيم الوتر ، أي انها طريقة قسمة ، وقد كانت بابل وسومر وما حولهما من البلاد القديمة أول من عرف العيذان ، (١٢) ، او الآلات الوترية ذات الرقبة التي لا تصدر أصواتها بالانتقال من وتر الى آخر ، بل بالضغط على الوتر (العفق) بحيث يقصر طول الوتر عند مواضع مختلفة . (أي كما فعلنا عندما استعرضنا تجارب الفارابي في تعريف المتلائمات والمتباينات) في مستهل هذه الدراسة .

(٦٢) وسنعود الى هذه النقطة عند بحث العود لان الآراء مختلفة ومتضاربة في تاريخ العود وأصله والمرجح انه ظهر واختفى ثم عاد فظهر - وصفه في كتب التاريخ فاعاد العرب مجده من جديد وأسموه العود لانه مكون من العيذان المصنعة والمصقولة - الباحث -

والطريقة التي يتحدث عنها زاكس تكون على نمط ما تقدم بحيث يكون حبس الوتر
- العفق - معطيا الدرجات التالية - على أساس مطلق الوتر (DO) :

مطلق الوتر	مركز وضع الاصبع (العفق)	الصوت الصادر	رقم الدرجة	اسم العلامة الثانية	مستوى الجودة لحنا
قرار جواب					
Do	عند منتصف الوتر	جواب المطلق	٨ - ١	Do	ديوان تام ممتاز
Do	عند الثلث الاول للوتر	خامسة المطلق	٥ - ١	Sol	خامسة تامة ممتازة
Do	عند الربع الاول للوتر	رابعة المطلق	٤ - ١	Fa	رابعة تامة ممتاز
Do	عند الخمس الاول للوتر	ثالثة كبيرة	٣ - ١	Mi	ثالثة كبيرة ممتازة
Do	عند السادس الاول للوتر	ثالثة صغيرة	٣ - ١	Mi b	ثالثة صغيرة ممتازة
Do	عند التسع الاول للوتر	ثانية كبيرة	٢ - ١	Ré	ثانية كبيرة طبيعية

ولن أخوض في تحليل ومناقشة مشاكل الابعاد (غير الممتازة) ولكني احب ان أسجل رأى الاستاذ
زاكس المؤيد للملكية الشرق للسلم الموسيقى المعدل - La Gamme Temperée - عندما قال :

« .. ان نصف الصوت الواقع بين الرابعة (الطبيعية) الثابتة وبين الثالثة الكبيرة (الاصفر
حجما) لا بد وان يكون في طريقة القسمة اكبر منه في الطريقة الدائرية (٢٢) وبعملية حسابية بسيطة
نجد ان (نصف الصوت المذكور) يساوى $\frac{1}{2}$ او ١١٢ سنتا مقابل $\frac{9}{16}$ أى ٩٠ سنتا وهذا
شكل ايضا حي .

الابعاد بالطريقة الدائرية			نفس الابعاد بطريقة قسمة الوتر		
سنتات	اطوال		سنتات	اطوال	
٢٠٤	$\frac{9}{8}$	دو - رى	٢٠٤	$\frac{9}{8}$	دو - رى
٢٠٤	$\frac{9}{8}$	رى - مى	١٨٢	$\frac{9}{8}$	رى - مى
٩٠	$\frac{256}{498}$	مى - فا	١١٢	$\frac{16}{15}$	مى - فا
٤٩٨	$\frac{256}{498}$		٤٩٨	$\frac{16}{15}$	

وهذا الاختلاف الذى لا يقبل التوفيق بين هاتين الطريقتين ظل يرهق الموسيقى فى الغرب
مثلما ارهق الموسيقى فى الشرق الى ان قضى أخيرا السلم المعدل (الذى ينقسم فيه الديوان -
Octave الى (١٢) نصف صوت متساوية - فى القرن الثامن عشر) على تلك الابعاد الطبيعية
المشكوك فيهما .

✱ ✱

(٦٣) هي طريقة تعتمد الانتقال « خامسة فخامسة صاعدة (دو سول ره لا مى سى فا دو) » ✱ - مثال - شرط
جعل البعد الواقع بين كل علامتين يحتوى ثلاثة أصوات ونصف أو بالرابعات الهابطة التي تعطي نفس النتيجة أو
بتناوب الخامسة الصاعد مع الرابعة الهابطة ولن يرفب خوض هذا البحث عليه بمراجعة « نظرية الموسيقى العالية »
- للباحث - .

✱ ان اشارة ✱ تعني رفع صوت العلامة بمقدار نصف طنينى - أى نصف برج كبير - .

وطريقة التعديل ، او التكييف او الحل الوسط في ضبط الاصوات ليست في الواقع من صنع الغرب - يقول الاستاذ زكس - ولا هي تجديد حديث ، بل هي موجودة في كل مكان وكل عصر احيانا بصورة تلقائية (٦٤) .

واحيانا في تعديل مقصود (متعمد) للطبيعة النغمية وان التعديل المتعمد ليبلغ حدا لافتا حقا في جنوب شرقي آسيا وفي غرب العالم الاسلامي .

» وهكذا فقد قبل المؤلفون الموسيقيون ، وصانعو الآلات الموسيقية هذا الحل الذي حسم النزاع ودعم التطور في البناء الهندسي للابعاد الهارمونية . «

وبهذا نجد ان ما توصل اليه الغرب في عصره الذهبي كان عندنا شيئا طبيعيا منذ عهد بعيد .



ومن خلال ما تقدم في استعراضنا للحركات العربية وحصيلتها من المعرفة عبر الهجرات يتضح لنا اهمية الثروات الوطنية التي توفرت لها في جميع الحقول والميادين ، ويعتبر تاريخ الفن الفنائى العربى حافلا بالتراث ، بعد ان احتضنت هذه الامة العريقة في القدم حضارات الامم المجاورة والنائية من شعوب الشرق قاطبة . وهذا ما اعطاها القدرة على التحرك من جديد وهى تملك الكثير من الطاقات الفكرية والثقافية التى كانت تفتقر اليها بعض الشعوب الاخرى .

وكانت التطلعات نحو الانطلاق من جديد تحمل في طياتها الامل والرجاء المكللين بدفقات جديدة من الثقة والايمان ، وتدعمهما الثروات العظيمة من كنوز العلم والمعرفة .

وننقل الان الى العصر الاقرب في وثبتنا نحو الانطلاق الاوسع في تاريخ موسيقانا العربية - اعنى عصر الخلفاء .

لمحة عن العصر الجاهلى

عصر ما قبل الاسلام

كان لتلاقى موسيقى الشعوب العربية القديمة بموسيقى الشعوب المجاورة لشبه الجزيرة العربية اكبر الاثر في تطعيم وتطوير الفناء والموسيقى ، متأثرين بحضارات البابليين والمصريين والفنيقيين والسبأيين ، فقد كان العرب الذين يفدون من الجزيرة الى الشمال بقصد التجارة وهم يركبون

(٦٤) يثبت ذلك صلح الاوتار (الدوزان) في العازف، الشرقية كالقانون الذى يعتمد على طبيعة النغمة المقرر العمل فيها منعا للوقوع في مشاكل الفوارق التي قد تنتج من تعاقب الرابعات او الخامسة في الدوزان دون البحث في الدرجات المتعاقبة المتصلة لانها - اى الدرجات المتصلة تكشف الفوارق بين ديوان واخر اذا لم يقاس تدرج الابعاد عليها . وكذلك في العكس اى عندما يصلح القانون بسلم متدرج يكشف الخطا فيه حساب تالف الخامسة والرابعات لذلك يعتمد بعض العازفين الى اتباع احدى الطريقتين وجعل الاخرى مقياسا لضبط الفوارق وهكذا كان يحصل التعديل بصورة لا شعورية تقريبية .

راحلاتهم يتغنون بالحداء الذى زعم بعض المؤرخين انه اصل الفناء ، ثم يستمعون الى اغاني الاراميين والكنعانيين والاشوريين ، وباتجاه الجنوب كان العرب يتعرفون على موسيقى الاحباش . وبتأثير من هنا ، واعجاب من هناك تبلورت عندهم الالوان المختلفة مما طرق سمعهم من الموسيقى الجديدة فكان ان تأثروا بها ، بالحناء واللاتها ، وما زال التقارب بين العرب والشعوب المجاورة لهم يقوى ويشتد كلما قرب عهدهم بالاسلام حتى ما قبل ظهور الرسالة النبوية حيث زادت الصلة بين العرب والفرس والرومان .

وظهرت بعض - الصور الايقاعية في صيانة الالحن التي ابتدعها العربى في العصر الجاهلى ، فالى جانب الحداء ظهر السناد وهو كما جاء في وصفه انه كثير النغمات والنبرات وهو على ست طرائق - **الثقيل الاول وخفيفه ، الثقيل الثانى وخفيفه ، الرمل وخفيفه** كما عرف **الهزج** - وهو الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار والنصب وهو غناء الفتيان والركبان ، ويعرف باسم الفناء - **الرائى والجنابى** . ويقول اسحق الموصلى ان الذى ابتكره هو (جناب عبد الله ابن هبل) ، **والتغبير** (وهو التهليل) وتردد الصوت بالقراءة وغيرها (٦٥) **والنشيد** الذى يردد في الغزوات ، وهناك الالحن الماتمية والغزلية والتراتيل الدينية التي كان يرددها العرب حول اللات والعزى وهبل (٦٦) .

وكما سبق ان تأثر العرب في هجراتهم فقد ازداد تأثرهم اكثر فأكثر بعد تعرضهم لغزوات واحتلالات متعاقبة ، وكان لتحضر بعض المناطق وقيام الممالك العمرانية فيها - التي لا تزال آثارها باقية تحكى بصمت معبر عن عظمتها - اكبر دافع لبعض الفزاة لى يخضعوها لسلطانهم وحكمهم ، واعنى بهذه الممالك التي اكتست حللا حضرية : (٦٧) .

١ - اليمن ب - ممالك الشمال : ١ - الانباط ٢ - تدمر ٣ - الحيرة وغسان ج - الحجاز .

فايمن التي يعنى اسمها اليمن والبركة (٦٨) كانت فريسة لتسابق الفرس والروم على احتلالها نظرا لموقعها الهام وللخيرات الكثيرة التي تعمها وكان ان اصبحت اليمن خاضعة للنجاشى مما دفع الفرس الى ارسال جيش بقيادة **وهز** الذى انتصر على الاحباش واصبحت اليمن في ما بعد تابعة للفرس . . . (٦٩) وهكذا تفاعلت العلوم والفنون وامتزجت في ارض اليمن الوان من

(٦٥) المغبرة : قوم يغربون بذكر الله تعالى بدعاء وتضرع . كما قال : عبادك المغبرة ، رش علينا المغبرة . قال الازهرى : وقد سمعوا ما يطربون فيه من الشعر في ذكر الله تغبيرا ، كأنهم اذا تناشعوا بالالحن طربوا فرقصوا وارهجوا فسموا مغبرة لهذا المعنى . قال الازهرى : وروينا عن الشافعي رضي الله عنه انه قال : ارى الزنادقة وضعوا هذا التعبير ليصنوا عن ذكر الله وقراءة القرآن . فقال الزجاج : سموا مغبرين لتزهدهم الناس في الفانية ، وهي الدنيا وترغبهم في الآخرة الباقية (لسان العرب : ج ٦ - ص ٢٧) .

(٦٦) نسيب الاختيار في - الفن الفنائى عند العرب - دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٥ . (وبالمقارنة مع مقدمة ابن خلدون وجدها مستوحاة منها - الباحث -) .

(٦٧) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية الجزء الاول - العرب قبل الاسلام للدكتور احمد شلبي .

(٦٨) معجم البلدان - كلمة (يمن) والموسوعة الاسلامية باللغة الانجليزية كلمة - Yaman - .

(٦٩) نفس المصدر - لمعرفة التفاصيل والتطورات تراجع الصفحات (٤٤ - حتى - ٥٢) .

الحضارات المختلفة . وانه لمن غير المعقول ان يخلو مثل هذا الازدهار من فنون الموسيقى والفناء ومشتقاتهما وقد وصلت الحضارة الى أوج رفعتها ، بشهادة آثارها الرائعة في هندستها الشامخة في عظمتها .

ومن ممالك الشمال نجد أن **للأنباط** حصة في الشعر والفناء ، وحتى الآن تسمع في الحجاز القصائد النبطية الفنائية (٧٠) ، تفنى باصوات بعض الشعراء المسنين المتخصصين في هذا النوع من الشعر . وفي **شرق الأردن** - الموطن الاصلى للأنباط او النبطيين - الكثير من الفناء الشعبي المميز وقد قدر لي ان استمع الى بعض الاغاني الفولكلورية الشعبية الاردنية ودراستها . وهى وان كانت لا تعطى صورة عن المستوى الذى كانت عليه الموسيقى العلمية في العصر الجاهلى فان الانتقاض الباقية في معبد الآلهة التى كان يعبد بها الأنباط الذين أسسوا دولتهم (في القرن الرابع قبل الميلاد) وبلغت غاية مجدها في القرن الاول الميلادى حيث امتدت الى دمشق التى اصبح حاكمها واليا تابعا لملك الأنباط ، وهذا الوالى هو الذى حاول القبض على **بولس الرسول** (٧١) ، ويقول بولس : « ... في دمشق والى الحارث الملك الذى يحرس مدينة السدمشقيين يريد ان يمسكنى فتدليت من طاقة في زنبيل من السورونجوت من يديه (٧٢) وامتدت الأنباط في نفس القرن جنوبا حتى مدائن صالح (الحجر) في شمال الحجاز (٧٣) .

وخاف أباطرة الرومان (كما يظهر) من التوسع الذى وصلت له دولة الأنباط ومن ان تصبح هذه المملكة منافسا قويا لهم فهاجم الامبراطور **تراجان** - Trajanus - عاصمتهم ودمرها سنة (١٠٥) وضم بلادهم الى الامبراطورية حيث تحولت المملكة النبطية الى مقاطعة في الامبراطورية الرومانية . ولذلك كان يطلق عليها « المقاطعة العربية » ، وكان ذلك في العام التالى لتهديم البتراء (٧٤) .

هذا الصراع بين حضارتى الأنباط والرومان على الارض التى لاتزال معالمها تعظم امجادها (٧٥) هل من المعقول انها كانت ارضا جدداء في ميدان الموسيقى والفناء ، ونحن نعلم انه حيث

(٧٠) وقد لمست ذلك شخصا عندما كنت في جدة لأشرف على تأسيس القسم الموسيقى في الاذاعة العربية السعودية . وهى ذات الحان رتيبة انما لها طابعها المميز . وقد سنتحت لي الفرصة لاستمع الى الاغاني الشعبية الواردة من عدن وحضرموت وعمان وغيرها جميعها يحمل في اجوائه اللحنية - والايقاعية طابعا مميزا جدا لو يصار الى جمعه وحفظه ودراسته واعادة اخراجه ليبقى تراثا يضاف الى ما جمع في مختلف البلدان العربية المهمة بحفظ التراث ليكون مرجعا هاما في الدراسات ومصدرا جديدا في جملة ينابيع النغم العربي التقليدى الاصيل .

(٧١) نفس المرجع السابق ص (٥٢) .

(٧٢) رسالة بولس الثانية الى اهل كورنثوس ، الاصحاح الحادى عشر : ٢٢ - ٣٣ .

(٧٣) فيليب حتى تاريخ العرب (١ - ٩٠) .

(٧٤) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية - ج - ١ - العرب قبل الاسلام . ص (٥٢ - ٥٣) .

(٧٥) « وكان اليونان يسمون هذه المملكة ببلاد العرب الحجرية وقد كانت عاصمتها بطرا - الحجرية - » قائمة عند ملتقى طرق القوافل بين تدمر وغزة والخليج والبحر الاحمر واليمن وكان العرب يسمونها الرقيم « حسب ما جاء في كتاب (احسن التقاسيم للمقدسي) وكان للنبطيين ملوك ووزراء ونظام سياسي واقتصادي « كما قال الاصطخرى » - عن دائرة معارف القرن العشرين - وهذه دلالات على رقي اجتماعي متفاعل مع العادات والتقاليد المتعددة المختلفة التى تنقلها القوافل التى كانت تعبر ملقى الطرق في ذلك الزمان .

توجد معابد وهياكل وثنية توجد الموسيقى مع الرقص والفناء ، وأصل الموسيقى العلمية بدأ من المعابد . وما دام هناك بقايا من الفن الشعبي المتوارث فانه لابد من ان يكون فن الموسيقى والفناء والرقص التقليدى قد لعب دورا في احتفالاتهم الشعبية ، الى جانب موسيقى وتراتيل في طقوسهم الدينية في الجاهلية .

ومعبد الشمس في تدمر والآثار الرائعة تحكى هي الاخرى قصة الفنون في منطقة شهدت الصراع المرير على ارضها ايضا ، حينما مع الفرس ، وحينما آخر مع الرومان ، رغم اتخاذها مبدأ الحياد ، ولكن الاطماع الخارجية عرضها لهجمات متكررة انتهت بانهيار دولة الامجاد في حرب ضروس انتصر فيها الرومان عسكريا ، وانتصرت فيها الزبلاء باختيارها الموت على الهزيمة ، تعظيما للوطنية وتعزيزا للكرامة وتقديسا للشرف .

ومن خلال هذه التفاعلات فقد امتزجت مدنية تدمر بالمدينتان اليونانية والسورية والفارسية ولو امعنا النظر بما بقى من الآثار الرائعة في اطلالها لا دركنا انها وصلت الى ذروة الثقافة والعلوم والفنون في عصر ازدهارها الحضارى الغابر (٧٦) .

ومن ممالك الشمال بقى في هذا المحور الحيرة وفسان ، وهناك تشابه بين قيام مملكة الحيرة ومملكة فسان . وليس من شأننا في هذه الدراسة الخوض في المراحل التى مرت بها كل من هاتين المملكتين من تجاذب الاحداث ، انما نريد فقط استعراض الناحية الحضارية الخاصة بهما .

« وكان ملوك الحيرة وفسان بوصفهم من سلالة يمنية (٧٧) يحتفظون في مظاهرهم وحضارتهم بعناصر يمنية ، وبرز مثال لذلك القصران العظيم اللذان بناهما ملوك الحيرة محاكين بهما قصور اليمن ، وهذان القصران هما «الخورنق والسدير» على ان اهم دور لعبته هاتان المملكتان هو انهما كانتا جسرا عبرت عليه الوان من حضارة الفرس والروم الى الجزيرة العربية (٧٨) واهم هذه الالوان الحضارية هي الاديان ، وضروب من المعارف العامة ، والقراءة والكتابة والفنون من حربية وغيرها .

ونصل الى الحجاز حيث يبدأ الطريق نحو التحرر من ضلال الوثنية وعبادة الاحجار ، الى مشرق النور في ظل الدعوة الاسلامية التى ازال حجب الظلام وانات طريق الهدى في غمرة الايمان ، وكانت صيحة الحق ودعوة الإصلاح ونقطة التحول في تاريخ الانسانية لخلاص البشرية وتحرير الانسان .

(٧٦) « وكانت تدمر مركزا لتجارة عظيمة يجتاز منها الذهب والجزم واليشب والصمغ والند الوارد من بلاد العرب ويحمل اليها من البحرين اللؤلؤ ومن الهند انواع المنسوجات والقرنفل والبهار والفولاذ والعاج - دائرة معارف القرن العشرين (٤ - ٦ - ص ٢٥١) . وهذا الواقع لا يحتاج الى تعليق لاثبات المستوى الفكرى والثقافى والفنى الذى رافق هذا المجتمع المتجاوب مع مختلف الاجناس في ذلك العصر .

(٧٧) وهذه صورة عن الانتقال الثقافى والحضارى والفكرى بانواعه من اليمن الى الحيرة وفسان ليحذف المد الحضارى بعد ذلك على اوسع مدى في طول الجزيرة العربية وعرضها .

(٧٨) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية (ج ١ - ص ٥٨ - ٥٩) .

والحجاز من الحواضر ولكنه يمتاز على غيره من الحواضر بمناعته ضد الغزاة ، ولم يستطع النفوذ الاجنبى ان يتوغل في قلب الجزيرة العربية، وظل الحجاز مستقلا على عكس الممالك العربية الاخرى التى كانت فريسة لاطماع المغيرين من الاحباش والفرس والروم . وفى عام الفيل كانت المحاولة الشهيرة لهدم الكعبة المشرفة ، وكان سيد مكة في هذا الوقت **عبد المطلب بن هاشم جد الرسول** صلوات الله عليه الذى ساوم على ابله قائلا : لا قوة لنا في التعرض لك ، والذى اطلبه منك ان ترد على ابلى التى اخذتها . قال ابرهة : كنت هبتك حين رأيتك ، ثم زهدت فيك حين كلمتني انكلمني في شأن الابل وتترك البيت الذى هو دينك ودين اباؤك ؟ !

قال عبد المطلب : اما الابل فهى لى ، واما البيت فله رب يحميه . وعرض عبد المطلب على ابرهة ثلث اموال تهامة على ان يرجع دون ان يهدم البيت فأبى ابرهة واصر على هدم هذا البناء . فعاد عبد المطلب وطاف بالبيت منشدا والناس يرددون :

يارب لا ارجو لهم سواك يا رب فامنع منهم حماك
ان عدو البيت من عاداك (٧٩)

واستجاب الله لهاتف عبد المطلب (٨٠) وارسل عليهم طيرا ابابيل ، ترميهم بحجارة من سجيل ، فجعلهم كعصف مأكول (٨١) .

ان ما استرعى انتباهي في هذه الواقعة هو انشاد جد الرسول (صلى الله عليه وسلم) وترديد الناس الدعاء من بعده . والانشاد هو غير الترتيل . والتجاوب بين الصوت المفرد والاصوات الجماعية المتناولة يعطى معنى جديدا لتناول الانشاد، ولا اقول في هذا المقام الفناء والتناوب يذكرني بالنوبة من الصناعة في الموسيقى - وهى : كما جاعف تعريفها في السفر الثالث من التراث الموسيقى التونسي بقلم **الاستاذ صالح المهدى** - قال : « النوبة في اللغة هى النيابة ، وقد استعملت دلالة على الدورة المعينة بحيث نقول : جاءت نوبتك » لمن جاء دوره ، ويذكر كتاب الاغانى كلمة النوبة باعتبارها نوعا من الحفلات ، كما يذكر ان هناك جماعة من الموسيقيين تعرف باسم النوبات . ويعمل **الاستاذ هنرى جورج فارمر** المستشرق السكتلندى بامكانية قيامهم بالحفلات في نوبات معينة من اليوم ، او بكونهم يتناوبون في العرفاء والغناء - وفي عصرنا الحالى لا تستعمل هذه الكلمة الا في بلدان المغرب العربى كاصطلاح فنى على نوع معين من الطرب يرجع اصله الى التراث الاندلسى » .

وهى في جميع تلكم البلدان ، اى المغرب العربى ، عبارة عن مجموعة من القطع الفنية والموسيقية الملحنة على مقام - او طبع كما يسمى في بلاد المغرب - واحد وعلى اوزان - ايقاعات - مختلفة لا يتجاوز عددها الخمسة » .

(٧٩) وفي دائرة معارف القرن العشرين يزداد على التشديد : امنهم ان يخربوا قراكا - ج (١) ص (٢٠) .

(٨٠) التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية - ج ١ - ص ٦٠ - ٦٩ - ٧٠ .

(٨١) من سورة الفيل - القرآن الكريم .

لا اريد هنا تأكيد الصورة للتركيب الخاص بصياغة عناصر النوبة بتناوب المنشد او المغنى الافرادى مع مجموعة من المنشدين بقدر ما اريد اعتبار ظاهرة تناوب الانشاد - الذى سبق ذكره - بشعر منغم ليست وليدة ساعتها ، بل قد تكون عادة متبعة فى ذلك العصر - عام الفيل - وقد كانت كما يخيّل لى فى طبيعتها كدعاء المؤمنين الموجه الى البارى عز وجل ، بحيث تصور الاسلوب الابتهالى الشبيه بطرق التراتيل الدينيه ، التى كانت معروفة لدى مختلف الاديان الوثنية والتوحيدية التى سبقت ظهور الاسلام حتى ذلك الحين .

اذن مهما كانت الاصول لهذه الظاهرة فانها ولا شك تدخّل المزامير التى تقول بأن عرب البادية لم يعرفوا سوى الحدااء والسناد وما شابه ذلك. وقد جاء فى مقدمة ابن خلدون مثلاً : « . . . وكانت البداوة اغلب نحلهم ، ثم تفنى الحداة منهم فى حدااء بلهم والفتيان فى قصائد خلواتهم ، فرجعوا الاصوات وترنموا ، وكانوا يسمون الترّنم اذا كان بالشعر غناء ، واذا كان بالتهليل او نوع القراءة تغبيراً (بالفين العجمة) و (الباء الموحدة) . . . وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة ، وكان اكثر ما يكون منهم فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار . . . وكانوا يسمون هذا الهزج وهذا البسيط كله من التلاحين هو من اوائلها ، ولا يبعد ان تفتن له الطباع من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنائع . ولم يزل هذا شأن العرب فى بداوتهم وجاهليتهم فلما جاء الاسلام واستولوا على ممالك الدنيا وحازوا سلطان العجم وغلبوهم عليه وكانوا من البداوة والقضاضة على الحال التى عرفت لهم مع غصارة الدين وشدته فى ترك احوال الفراغ وما ليس بنافع فى دين ولا معاش فهجروا ذلك شيئاً ما ولم يكن المملوك عندهم الا ترجيع القراءة والترنم بالشعر الذى هو دينهم ومذهبهم ، فلما جاء الترف وغلب عليهم الرفه بما حصل لهم من غنائم الامم صاروا الى نضارة العيش ورقة الحاشية واستملاء الفراغ ، وافترق المغنون من الفرس والروم فوقموا الى الحجاز وصاروا موالى للعرب وغنوا جميعاً بالعيدان والطناب والمعاذ والمزامير ، وسمع العرب تلحينهم للاصوات - اى الالحان - ولحنوا عليها اشعارهم وظهر بالمدينة نشيط **الفارسى ، وطويس وسائب بن جابر** (٨٢) فسمعوا شعر العرب ولحنوه واجادوا فيه ، وطار لهم ذكر ثم اخذ عنهم **معبد وطبقته وابن شريح** (٨٣) وانظاره وما زالت تتدرج - اى التلاحين - الى ان كملت ايام بني العباس عند **ابراهيم بن المهدي ، وابراهيم الموصلى ، وابنه اسحاق وابنه حماد** ، وكان من ذلك فى دولتهم ببغداد »

ويقول **محمد فريد وجدى** فى (دائرة معارف القرن العشرين) م ٦ - ص (٢٦٣) « وكان العرب من عشاق الموسيقى والشعر وقد وهبوا وقتاً كبيراً وحبوا مكانة من افندتهم ، وهم الذين علموا الاوربيين لعب الشطرنج وبنوا فيهم ذوق مطالعة الاقاصيص ، وكان للعرب لذات روحية حتى فى المجالات الزاهرة للادبيات الفلسفية » .

(٨٢) هكذا فى مقدمة ابن خلدون ولعله يريد ابن خاترو كانت غلطة مطبعية .

(٨٣) لعله يقصد « ابن شريح » .

« من كل هذا يتضح لنا أن الموسيقى العربية قبل الإسلام وحتى القرن الأول منه لم تكن موسيقى شعب منطو على نفسه لم يتأثر بالحياة الفنية للعصر الذي ظهرت فيه ، وإنما كانت موسيقى متفتحة الأجواء تأثرت بالوسط والعصر وكانت - والقول هنا لهنرى جورج فارمر في مستوى لا يقل عن مستوى الموسيقى الآشورية والفينيقية والإرامية ... » وبتمازج الأشكال الفنية المختلفة التي مرت على الجزيرة العربية تطعمت بما في كل من هذه الأشكال من ضروب الجمال في التصوير والتعبير والتلوين الموسيقي .

وكما كان للقيان في العصر الجاهلي دور بارز في نشر الفناء فقد انتشرت الآلات الموسيقية من معازيف وعيذان ومزاهر وطنابير ودفوف ومزامير وطبول وصناجات ، وقد كان للشعر العربي في العصر الجاهلي أثر كبير في تعريفنا على هذه الآلات في ذلك العصر ، وكان الموسيقى شاعرا ، والشاعر مغنيا ، وكان الشاعر إذا لمس في نفسه ضعفا في مستوى صوته لجأ إلى مغن ليردد عنه أشعاره .

واختلفت الآراء في تحديد أيهما سبق الآخر في الوجود : « إلا أن الذي لا شك فيه ، أن الفناء أصل للشعر ومتبع له ، فالغنى قد يترنم بالفاظ ويتغنى بعبارات دون أن يكون لهذه الكلمات صلة بالشعر - كفن له أصول وقواعد - ولأن العاطفة تخلق في الإنسان قبل أن تخلق فيه القدرة على اختيار الكلمة المعبرة ... فالغناء إذن منبع للشعر وأصل له .

« وإذا عرفنا أن الشعر هو مادة الفناء في جميع العصور العربية أمكننا أن نشير إلى أن الفناء في الجاهلية قديم وعريق ، ولغموض التاريخ السياسي والأدبي في هذا العصر لم نستطع أن نقف منه على الشيء الكثير » (٨٤) .

وفي الأصول الخاصة بصياغة الإلحان حسب القواعد المتبعة اليوم نجد أن بين الشعر والفناء علاقة وثيقة في أسس التعبير واختيار الكلمة المعبرة المناسبة لترجمة المشاعر .

ويستعمل لذلك مصطلح خاص بالتحريك (Accentuation) وللتحريك في صياغة اللحن على الكلمة شرطان أساسيان :

١ - التحريك الأساسي - Accent Tonique - وهو الذي يختص بشروط مخارج الالفاظ والنبرات المتعلقة بتركيب الكلمة في صياغتها اللفوية فحسب .

٢ - التحريك التعبيري - Accent Expressif - وهو الذي يعكس الانفعالات المصاحبة للكلمة ويترجمها بنبضات موسيقية أساسها اللحن والإيقاع ، وإطارها القوة والضعف ، والشدة والليونة ترجيع النغم بتعبير حي يتلون فيه النبضات مصورة الانفعالات بصدق ووضوح (٨٥) .

(٨٤) عن الجوارى الفنيات - فايد العمروسي - منشورات دار المعارف - بمصر .

(٨٥) انظر تركيب الجمل الموسيقية Phrasée - وتربك النبرات Accentuation والفروق الدقيقة في التلوين الموسيقي المتفاعل - Nuance في « نظرية الموسيقى العالمية » للباحث .

وبارتباط التحريك الاساسى مع التحريك التعبيرى تكتمل عناصر التلحين الفنائى بحيث يكون لوقع الكلمة الملحنة الوضوح الكامل والانفعال المتفاعل الصادق الامين .

وقد سبق اصول التجويد كل قاعدة مشابهة تختص فى قواعد ضبط ارتباط الكلمة بالنبرات المعبرة والمتعلقة بالقواعد اللحنية والايقاعية والقوانين المختصة بمخارج الالفاظ - Accent Tonique - مع فرض أماكن المد الملزم والاستمرار المشروط وعدم التوقف أحيانا بين نهاية عبارة وبداية أخرى - كما هي الحال عند الزام المقرأء بوصل نهاية الآية الكريمة - السابقة - ببداية الآية الكريمة اللاحقة فى ترتيب أى الذكر الحكيم . وهذا من الكمال فى ربط المعانى وحفاظا على مستوى التعبير Expression فى التحريك - Accentuation ودور التجويد فى صناعة التلحين ضرورة لكل صاحب صناعة موسيقية غنائية ، وكل ما استنبط فى ميدان التعبير والتحريك جاء بعد فن التجويد ، وهذا لا يمكن لاحد نكرانه .

• • •

شعراء الغرب الجواله ، والاعشى صناجة العرب :

وكما حصل عندما رحل من مصر القديمة الى بلاد اليونان، رجل مصرى يقال له سكرويس فنشر فيها شيئا من بصيص النور المدنى فى الفترة التى كانت مدينة الفراعنة الاولين تتلألا فى مصر بينما كانت أوروبا ضالة فى ديجور الجهالة (٨٦) فقد كان الاعشى (٨٧) الملقب ب «صناجة العرب» ذلك انه اول من سأل بشعره وانتجعه اقاصى البلاد ، وكان يغنى فى شعره وهو يطوف متجولا فى انحاء الجزيرة العربية . (٨٨)

كان ذلك فى العصر الجاهلى عند بزوغ فجر الاسلام .

وفى الغرب وبين القرن الحادى عشر والرابع عشر ظهر ضرب من الشعر الفنائى جاء به بعض الشعراء الرحل ، وهم من الشعراء المغنين الجواله . وكان أول ظهورهم فى جنوب فرنسا (٨٩) وعرفوا باسم ال - Troubadour - وال Trouvère - والاسم الاخير مشتق من فعل - Trouver - الفرنسى - وكانوا يكتبون شعرهم بلغة دنيوية ، اذ أن الموسيقى كانت قبل

(٨٦) دائرة معارف القرن العشرين (تاريخ المدينة الاوربية) م (١) ص ٧٦٦ .

(٨٧) قال الاصبهاني : ... واخبرني ابو خليفة عن محمد بن سلام قال : سالت يونس النحوى من اشعر الناس ؟ قال : لا اومىء الى رجل بعينه ولكنى اقول : امرؤ القيس اذا غضب ، والنايفة اذا رهب وزهير واذا رغب ، والاعشى اذا طرب . ثم يقول عن لسان الجون العبدى راوية بشار : نحن حاكاة الشعر فى الجاهلية والاسلام ونحن اعلم الناس به ، اعشى بن قيس بن ثعلبة استاذ الشعراء فى الجاهلية وجريز ابن الخطفي استاذهم فى الاسلام - كتاب الاغانى .

(٨٨) كما جاء على لسان ابي عبيدة فى كتاب الاغانى للاصبهاني . وكما جاء فى - الفن الفنائى عند العرب - على لسان «نيكلسون» .

ظهورهم وقفا على الأديرة وترعاها الكنيسة ، وحيث أن أغاني « التروبادور » جاءت معبرة عن المشاعر العاطفية والفروسية وغيرها من المواقف الاجتماعية والشعبية ، وهي تنقل صورة من صميم الحياة ، فقد لاقت رواجاً لدى الخاصة والعامة على حد سواء . وشجعها النبلاء فسمحوا للشعراء الجوال بالدخول إلى قصورهم لأحياء الحفلات التي تقام في المناسبات والأعياد . وكان التعليم العالي (٩٠) وقفا على رجال الدين وفي الأديرة ، وبذلك لم تحظ طبقة النبلاء بقسط من الثقافة إلا بعد لآلئ . وبعد قرون من الحروب البربرية ، أصبح لدى هؤلاء النبلاء ولع بالفنون الرقيقة فاستملحوا هذا النوع من الشعر الغنائي العاطفي فشجعوا الشعراء المبدعين الذين اكتسبوا محبة الخاصة والعامة من الشعب ، تماماً كما كانت الحال بالنسبة إلى **الاعشى** حينما كان يجول الجزيرة العربية وهو يتفنن بأشعاره .

ويروى الأصبهاني عن شهرة **الاعشى** كشاعر من جوال ، اشتهر بين الخاصة والعامة ، أنه استطاع بواسطة شعره الفني أن يحقق أحلام العوانس بمجرد قوله الشعر فيهن .

قال الأصبهاني عن قعنب بن محرز عن الأصمعي قال : « جاءت امرأة إلى **الاعشى** فقالت: إن لي بنات قد كسدن على ، فشيب بواحدة منهن لعلها تنفق . فشيب بواحدة منهن ، فما شعر **الاعشى** إلا بجزور قد بعث به إليه فقال : ما هذا ؟ فقالوا : زُوِّجَتْ فلانة . فشيب بالأخرى ، فأتاه مثل ذلك ، فسأل عنها فقيل : زوجت ، فما زال يشيب بواحدة فواحدة منهن حتى زوجهن جميعاً .

صده صورة من رسالة هذا الشاعر الفني المتجول ، في مجتمع كبير أحبه فراح يتنقل بين مدنه وقراه وقصوره وأزقته وقد لقب « صناجة العرب » .

وبعد قرون من عصر **الاعشى** ظهر الشعراء الجوال المبدعون في أوروبا ففروا مفاهيم الشعر الغنائي ، واتسم شعرهم بطابع خاص أطلق عليه « الشعر الغنائي العاطفي » - Lyrique - نسبة إلى الآلة الموسيقية الشاعرية - Lyre - وكانت بعض أشعار التروبادور مسبوكة بقالب إيقاعي جديد . وقد يكون الشعر أحياناً باللهجة العامية - الزجل - (٩١) والصورة المعروفة لشاعر الأغنية الأوربي الجوال أنه يحمل على ظهره آلة الفيول - Viole - وهي تشبه آلة الكمان - Violon - الحالية ، إنما حجمها كبير نسبياً .

وانتشر الجوالون في أنحاء أوروبا ، من فرنسا إلى إيطاليا إلى ألمانيا .. حتى عمت شعبيتهم أوروبا ، وتجاوب الشعب مع هذه الموسيقى الشاعرية فتعاطف معها ، وراح النبلاء الذين استسافوا هذا اللون الفياض واستمروا الكتابة في شعره ونهجوا نهج الشعراء المتجولين

(٩٠) : جاءت على لسان هوجو لا يغنتريت (حكراً على رجال الدين) في كتابه - Music History & Idea - في الترجمة العربية بعنوان « الموسيقى والحضارة » ترجمة أحمد حمدي محمود ، مراجعة الدكتور حسين فوزي .

(٩١) : هذا ينقلنا إلى التطور الذي سبق أن ظهر في الأندلس عندما ولد الموشح سيد الشعر الغنائي ومعه انطلق الزجل وكانت الأوزان الموسيقية الجديدة والقوالب الغنائية المستحدثة تلعب بالأفئدة وتوفف لواعجها فتنتشي النفوس وتعمر القلوب وتسلب العقول والالباب .

فعبروا بذلك عن مشاعرهم وأعطوا الجوالاة منظوماتهم الشعرية لتفنى بالنيابة عنهم (٩٢) في الشوارع أحيانا وكان يطلق على هذه الفئة اسم - Jongleurs - أو شعراء الفناء الجوالاة وأحيانا لتفنى في داخل القصور من فئة أخرى أطلق عليها اسم - Ménestrels - أي الشعراء المفننين العبيد (أو الاجراء) .

وبالمقارنة بين شعراء الفيول الجوالين وشعراء الرباب الجوالين نجد أن المصدر الاساسي واحد هو الجزيرة العربية . وشعراء الرباب العرب لا يزال حتى يومنا هذا بعض منهم - وهم رواة القصص المحمي الشعبي أمثال قصص عنتر والوزير وفيروز شاه وسواها - يمارسون هذه المهنة - كما يطلق علي الربابة المصنوعة من الرق والخشب وشعر الخيل - رباب الشاعر - والفيول الذي يحمله الجوالاة الفرييون يحاكي في مهمته وطابعه دور الرباب (٩٣) فهو آلة وترية من ذوات القوس يشبه الكمان - Violon المعاصر في بعض وجوهه وكلاهما - أي الفيول والفيولون - من عائلة هذه الربابة العربية العريقة في القدم - وهي أصل الآلات الوترية من ذوات القوس في العالم .

التطور الموسيقي في الاغنية العربية ورواد الفناء العربي

- سعيد ابن مسجح

كان أول من حاول تعريب الاغنية عن الفارسية والرومية بمعناها الفني المدروس . خرج طالبا للعلم في أصول الموسيقى والفناء ، وعاد معباً بالموسيقى واللحن وقواعد فن الفناء .

يقول الاصبهاني : سعيد بن مسجح أبو عثمان مولى بني جمح وقيل انه مولى بني نوفل ابن الحارث بن عبد المطلب مكي أسود . مغن متقدم من فحول المفننين واكابرهم ، وأول من صنع (٩٤) الفناء منهم ، ونقل غناء الفرس الى غناء العرب ، ثم رحل الى الشام واخذ اللحن الروم والبريطية (٩٥) والارسطووخوسية، وانقلب الى فارس فأخذ عنها غناء كثيرا وتعلم الضرب (٩٦) ثم قدم الي الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب ، وغنى على هذا المذهب ، فكان أول من أثبت ذلك ولحنه وتبعه الناس .

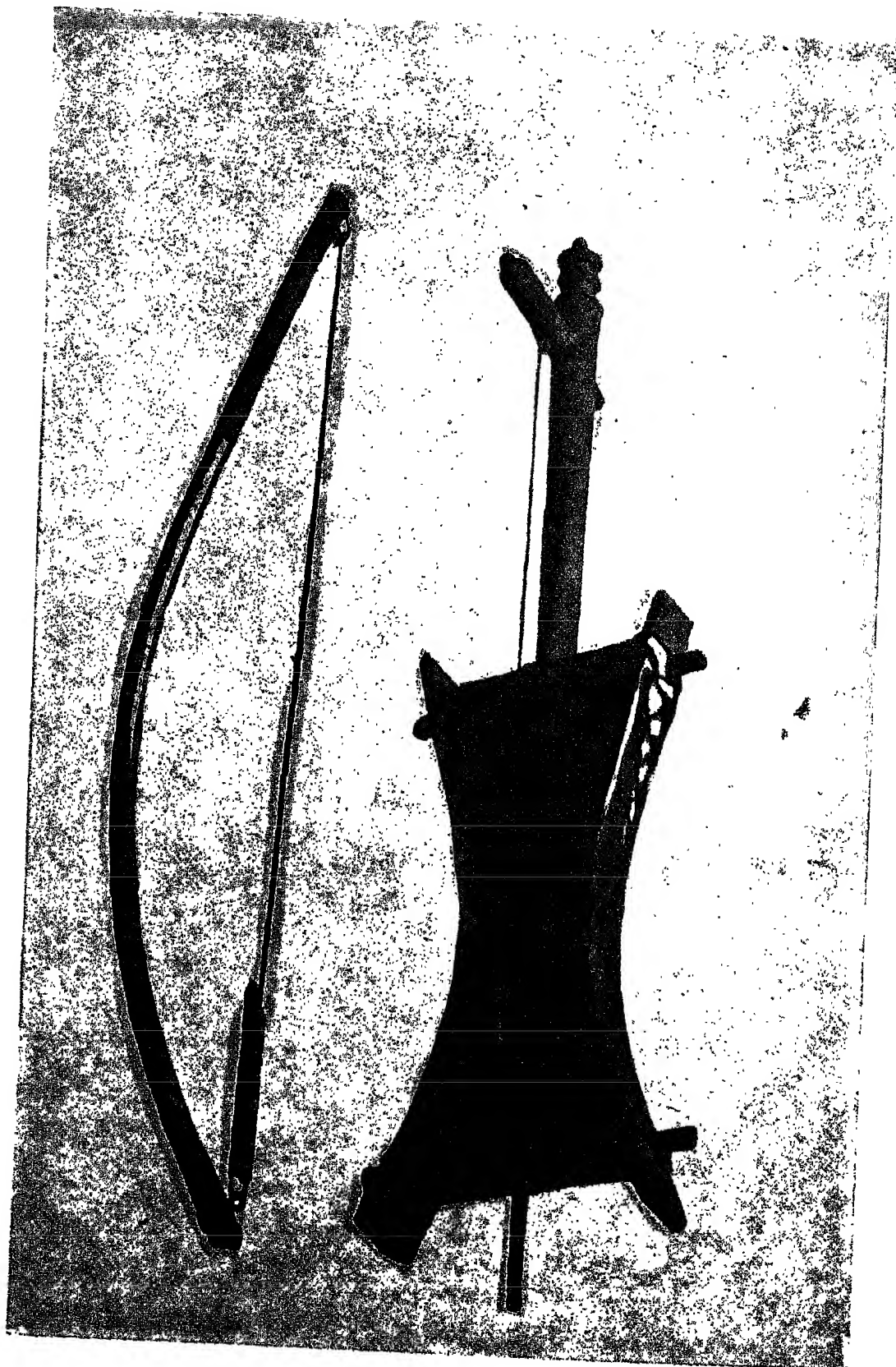
(٩٢) ومر معنا مثل هذا عند الشعراء العرب ، ممن ينتفرون الى الصوت الحسن .

(٩٣) والفيول كالفيولوتسيل يعزف عليها وهي مركزة على الارض بشكل عمودي أي نفس طريقة العزف على آلة الرباب العربي . والفيول من أسلاف الفيولون وكان قد ظهر العديد من الآلات المشتقة عنه ، كالفيول دامور . والفيول ده جنب وغيرهما .

(٩٤) من الصناعة والتصنيع ، وهو غير الفناء الفطري .

(٩٥) كذا في الاصول . وقد رأى الاب انستاس ماري الكرمللي ان تكون هذه الكلمة محرفة عن « البيزنطية » نسبة الى بيزنطة وهي مدينة القسطنطينية ، واما الاسطوخوصية فيراد بهم قوم آخرون من ارسطو خادس ، وهي جزيرة في جنوبي فرنسا كان اهلها معروفين بالقصص والفناء والانس وكان سكانها خليطا من الروم واليونانيين والقلطيين وبقايا الفلسطينيين (انظر المجلد الثاني من مجلة الزهراء) (ص ٣٥٨ - ٣٦١) (عن هامش الاغاني) .

(٩٦) يقصد ب « الضرب » العزف على الآلات الموسيقية . الباحث .









أذن لقد جاء بشيء جديد أضافه الى غناء العرب ، فكان مجددا وراعى في عمله الذوق العربى ، فلم يدخل (النغم الذى استقبحه) بل القاه جانبا ، واحتفظ بالجيد المستطرف الجميل الوقع على آذان المستمع العربى .

ويقول بعض الثقات (٩٧) فى رواية ثانية (فى الاغانى أيضا) : « ان اول من غنى هذا الفناء العربى بمكة ابن مسجح - نفسه - مولى بنى مخزوم - غير أنه مر بالفرس وهم يبنون المسجد الحرام ، فسمع غنائهم بالفارسية فقلبه فى شعر عربى . وهو الذى علم ابن سريج والفريص - ويستطرد الرواة ، وكان ابن مسجح مولدا أسود يكنى بأبي عيسى .

وتوالى المفنون فى تقليده فنقل ابن محرز الفناء الفارسى والرومى الى العربية ، وأخذ عن **عزة الميلاء** أصول الضرب حيث كان يمكث فى المدينة - كطالب علم - ثلاثة أشهر يتعلم فيها على عزة ثم يعود الى مكة وهكذا .. وبعد ذلك تحول الى فارس والشام حيث تزود بالالحن الفارسية والرومية وصاغها على الشعر العربى وعرف باسم : « صنّاج العرب » (٩٨) .

وما دمت استعرض الاحداث فى سير التطورات فى الموسيقى العربية ، وحيث أن ابن سريج (٩٩) كان موضع دراسة وتقاش فى أبحاث **ابراهيم بن المهدي** و**اسحاق الموصلى** . وهما من أسياد الموسيقى والفناء فى العصر العباسى ، وكل منهما صاحب مدرسة فى الموسيقى العربية العلمية *La Musique Arabe Savante* - فانه لمن الانصاف أن تسجل هنا تلك المناقشة التى تدل على المستوى والمنزلة اللتين كانا عليهما .

فقد صادف ان كان هذان العبقرىان الخالدان يتباحثان فى بغداد ويتناظران فى اثبات عدد الاصوات - الالحن - التى غناها ابن سريج فقال الموصلى : - غنى ابن سريج ثمانية وستين صوتا فقال ابو اسحاق - وهو ابراهيم بن المهدي - ما تجاوز قط ثلاثة وستين صوتا فقال الموصلى : بلى . ثم جعلا ينشدان اشعار الصحيح منها حتى بلغا ثلاثة وستين وهما يتفقان على ذلك ، ثم انشد اسحاق - الموصلى - بعد ذلك اشعار خمسة أصوات أيضا . فقال أبو اسحق - المهدي - صدقت ، هذا من غناؤه ، ولكن لحن هذا الصوت نقله من لحنه فى الشعر الفلانى والثانى من لحنه الفلانى .. حتى عد له الخمسة أصوات فقال له اسحاق : صدقت . وتعادل المتناظران الكبيران .

هذه الرواية تبين الاسباب التى من أجلها ظل أمثال اسحاق الموصلى وابراهيم بن المهدي يتدرجون فى التطور الفنى ، اذ ان حفظهم لجميع أعمال أحد الذين سبقوهم برمتها من شعروايقاع ونغم . وعدم تمكن أحدهم من الآخر فى (المبارزة الفنية المذكورة) انما يدل على القدر الذى كانوا

(٩٧) وهم كثيرون جدا - راجع الاغانى ج (٣) ص ٢٧٦ (طبعة المؤسسة المصرية العامة) .

(٩٨) كذا فى « الجوارى الفتيات » ص ١٩ - للعمروسي - ولم أجد مصدرا آخر يعطيه هذا اللقب .

(٩٩) عبيد بن سريج ويكنى بابي يحيى مولى نوفل بن عبد مناف ، وذكر انه مولى لبني الحارث بن عبد المطلب - الاغانى ج ١ ص ٢٤٨ .

يكتنزونه في مخيلتيهما من الاعمال الموسيقية الفئائية التي اخذوها عن السلف ، علما ان الموسيقى والفناء بالنسبة الي سعة معارفهما في شتى العلوم والشعر والادب والوان المعرفة تعتبران من الدرجة الثانية ، فقد كان المني شاعرا وفيلسوبا وناقدا اجتماعيا ومفوها وعالما بالفلك والحساب والرياضة وغيرها ...

ولفت نظري بالاضافة الى محاولة ابن سريج تقليد ابن مسجج في نقل الفناء الفارسي والرومي الى العربية . انه لم يكتف بعرض الحانه بواسطة العود العربي ، بل ادخل العود الفارسي الى صنعته . وقد جاء في الاغانى : ان ابن سريج هو اول من ضرب بالعود الفارسي على الفناء العربي فقال : قال اسحاق وحدثني ابي - وفي رواية ثانية - حدثني الاصمعي - قال : اخبرني من رأى عود ابن سريج وكان على صنعة عيدان الفرس ، وكان ابن سريج اول من ضرب به على الفناء العربي بمكة .

وذلك انه رآه مع العجم الذين قدم بهم الزبير لبناء الكعبة ، فاعجب اهل مكة غناؤهم . فقال ابن سريج : انا أضرب به على غنائى . ف ضرب به فكان احق الناس . وشهد فيه ابراهيم الموصلى عندما سألته عنه يحيى البرمكي وقد أخذ منه النبيذ :

- من أحسن الناس غناء ؟ فقال : من الرجال أم من النساء . قال من الرجال . فقال ابراهيم الموصلى : ابن محرز . فقال البرمكي : ومن النساء . قال : ابن سريج . ثم قال : ان كان ابن سريج الا كانه خلق من كل قلب فهو يفتنى له ما يشتهى .

وهكذا نرى ان ابراهيم الموصلى وابنه اسحاق و ابراهيم بن المهدي يشيدون بمكانة ابن سريج قولاً وعملاً ، وهم الذين يتكلم عنهم مؤرخو الموسيقى العربية من المستشرقين وفي الموسوعات الموسيقية الاجنبية بالتقدير والتبجيل ، وقد كان ابراهيم الموصلى حاذقاً في صناعة الموسيقى ، وهو الذى حول بيته الى مدرسة تعلم الموسيقى والفناء وكانت اول مدرسة موسيقية تعلم القيان في بغداد فن العزف والفناء في العصر العباسي الاول ، وكان ان تخرج ابنه اسحاق بدرجة التفوق من هذه المدرسة . وقد كان لمنصور زلزل - اشهر من ضرب بالعود في الدولة العباسية - اكبر الاثر في اعداد اسحاق الموصلى وتدريبه في العزف بحيث قيل ان التلميذ فاق استاذه . ولكن لهذه الحقيقة ما يبررها فقد يكون زلزل من الفنانين الواثقين من فنهم وقدرتهم ، ومن كانت هذه مزيتة فانه لا يبخل بعلمه على طالب موهوب .

انما الذى سجله التاريخ في شأن براعة اسحاق الموصلى وتفوقه على استاذه كما جاء على لسان اسحاق نفسه . قال : - اخذ مني منصور زلزل الى أن تعلمت مثل ضربه بالعود اكثر من مائة ألف درهم (١٠٠) ، سوى ما أخذته له من الخلفاء ومن ابي ..

ودور زلزل في تطور الموسيقى العربية لم يكن مقصوراً على البراعة في الضرب والتعليم ، بل كان له فضل كبير في وضع أحد دساتين العود في دراسة الأبعاد الموسيقية التي لعبت دوراً في حياة الموسيقى في العالم . وقد سميت الاصبع التي تحبس الوتر عند الدستان الذي أوجده زلزل باسمه والاصبع هي الوسطى والتسمية الفنية المشهورة هي : **وسطى زلزل** .

اذن هو صناعي حاذق وفنان عالم مبتكر وقد قال عنه اسحاق الموصلى « ان زلزلاً اول من اخذ العودان الشبايط (١٠١) وكانت قديماً من عودان الفرس فجاءت عجباً من العجب » . ولن نستعرض من حياته في هذه الدراسة سوى ما يتعلق بتطوير السلم الموسيقي والدستان الذي ابتدعه في آلة العود .

كان دستان الوسطى موضع اخذ ورد وتضارب في آراء المشتغلين في عصره ، وكان الاختلاف يدور حول موضع عقق نفمة الوسطى على العود وغيره من الآلات الوترية ذوات العقق وكان للوسطى موضعان ، موضع كان يطلق عليه « الوسطى القديمة » وموضع آخر كان يعتمد عليه الفرس في أبعادهم الموسيقية ، وقد ادخلت على الموسيقى العربية بعد اتصالهم بالفرس والاخذ عنهم ، واطلقوا على هذا الموضع الفارسي المصدر « وسطى الفرس » ولما قام زلزل بتجاربه وثبت المجس الذي ابتكره في مركز العقق الجديد (ويقع هذا الموضع في المكان الذي يتوسط الوسطى القديمة ووسطى الفرس وعرف في ما بعد باسم « وسطى زلزل » وهكذا اشتمل السلم الموسيقي العربي على ثلاثة مواضع لنفمة واحدة ومقدارها في حساب ابن سينا بالنسبة لمطلق الوتر على الترتيب التالي :

(١) الوسطى القديمة (١٠٢) ونسبتها $\frac{2}{3}$

(ب) وسطى زلزل (١٠٣) ونسبتها $\frac{2}{3}$

(ج) وسطى الفرس ونسبتها $\frac{7}{8}$

وهكذا فقد اُضيف زلزل الى براعته في صناعة الآلات الموسيقية وابتكاره للعود الشبوط في ميدان بحوثه ودراساته عملاً جديداً سجل له في تاريخ الموسيقى حين أعطى هذا الدستان الجديد .

صناعة التفريد وصناعة الغناء وغريزة الاقتباس

فن التفريد عند الاطيار له قواعده وأصوله، ولكل فصيلة من العصافير الفريدة مدرستها الخاصة وقالبها (التفريدي) على غرار القالب الفئائي لدى أهل الغناء من بنى الانسان .

(١٠١) « الشبايط » جمع شبوط وهو ضرب من السمك يشبه في استدارته ووسطه العريض ورأسه الصغير بشكل العود المعروف بهذا الاسم .

(١٠٢) وتسمى مجنب الوسطى أيضاً .

(١٠٣) واطلق عليها في ما بعد (تمييزاً لها عن وسطى الفرس والوسطى القديمة اسم (وسطى العرب) وقد يكون ذلك بغية تأكيد مصدرها .

وما يقال عن الكنار يمكن تطبيقه على الحسون ، وهذا الأخير له مدرسته الخاصة أيضا . انما اذا جمع الكنار مع الحسون في مكان واحد وتبادلا الاستماع الي بعضهما فان كلا منهما يتأثر بمدرسة الآخر وبأخذ عنه فيقلده .

	٣٤	٧١	٣٥	٧٨	٤٧	٨	٤٦٣	٤٨
وتر البيم	(س)	(ط)	(ث)	(ق)	(ط)	(س)	(ب)	را
وتر المثلث	(ع)	(ل)	(خ)	(س)	(ع)	(ح)	(ا)	
وتر المثنى	(ف)	(م)	(ذ)	(ش)	(ف)	(ط)	(د)	
وتر الزير	(ص)	(ن)	(ص)	(ت)	(لا)	(ي)	(ا)	
	القصير	المتوسط	وسطي زلزل	وسطي الكرس	بجانب الوسطي الكرس	المتساوية	المتساوية	

والطيور الفريدة كالمنين المجيدين تحب الظهور في مجتمع يقدر فناها . وقد لمست ذلك بصورة عملية عندما سجلت على شريط صوت كنار صيني كنت أقتنيه ، ثم نقلته على شريط

Rhapsodie : تصفيرا لك - Rhapsodia -

تكرار ، وكان من عادة هذا الكناد أن يفرد بفترات متقطعة حسب رغبته ومزاجه ، وحصل انه عندما أدت التسجيل المتكرر في غرفة مجاورة له راح يفرد بصورة مستمرة متحديا الكنصار الذي كان يعتقد انه ينافس في ميدان التفريد .

ثم أدت تسجيل لموسيقى كلاسيكية تبرز فيها الآلات الوترية الحاملة وتتجاوب معها آلات الفلوت والهارب وغيرها من الآلات الشاعرية الهادئة . ماذا كانت النتيجة ؟ ... لقد راح الكنار يغنى بطريقة جديدة ويحاول رفع صوته على صوت الموسيقى ... !

انها ظاهرة جديدة بالدراسة والمقارنة . فأهل الطرب عند العرب وغير العرب يعتقدون الحلقات الخاصة والعامة ويتناوبون في الفناء والعزف والمنادمة وتبادل الطرائف والملح ، ويحاول الكثيرون منهم معرفة الجديد وأخذه عن الآخرين - وقد يكون الجديد قديما ، انما لم يكن لتسغفه الظروف للاطلاع عليه حتى وافته الفرصة فتعرف عليه فاعتبره جديدا .

وقد رأينا ما فعل سعيد ابن مسجح ومن سار على منواله في التحصيل والحفظ والتعريب وحتى يومنا هذا نجد ان كل لحن شعبي شاع وانتشر في موطنه الاصلى ينقل بسرعة الى البلاد الدانية منها والنائية بطريقة أو بأخرى ، ليصاغ اللحن من جديد على نص جديد وبلغة جديدة ليعود الى الانتشار بحلة جديدة وطابع ذى طعم جديد ولكنة جديدة .

والتطور الموسيقى في العالم قد يكون متدرجا ، وهذا شيء طبيعي في سنة التطور والارتقاء قد يكون مفاجئا ، وحينئذ يكون مصطنعا ومفتعلا . والتطور الطبيعي أصيل وله ركائزه ودعائمه التي تحميه من التدهور والانحيار ، واما المفاجيء المفتعل فانه يدخل على بيئة غريبة يكون دخيلا عليها لا يلبث ان ينكشف على حقيقته المصطنعة ، فيلفظه المجتمع ليعود - أى المجتمع - الى تراثه بايمان أقوى وحنين أعمق ، فيبدأ التطور الطبيعي من جديد بطريقة أو بأخرى ، والبقاء للأصلح .

عرض للفناء منذ فجر الاسلام حتى عصر بنى أمية والتطور المتدرج الطبيعي

« كان لمغنى مكة مذهب خاص من الفناء ، ولمغنى المدينة مذهب (١٠٦) وامتلات هاتان المدينتان وضواحيهما بالمغنين والمغنيات ، وعاش بهما في زمن واحد من مشهورى الفن عديدون . نذكر منهم علي سبيل المثال لا الحصر عزة الميلاء وجميلة ، والدلال ، وبرد الفؤاد ، ونومة الضحى ورحمة وهبة الله ، ومعبد ، ومالك ، وابن عائشة ونافع بن طنيرة ، وحبابة ، وسلامة ، وبليلة ، ولثة العيش ، وسعيدة ، والزرقاء وغيرهم (١٠٧) .

(١٠٦) علما ان صلاة القربى تجمع بين اهاليهما ولهما نفس العادات والتقاليد وتشابه ظروفهما في وجوه متمدة ، ومع ذلك فلكل منهما شخصيته المستقلة الخاصة في ميدان الموسيقى والفناء .

(١٠٧) عن الدكتور محمود احمد الحقي في كتابه - حياة - اسحق الموصلي : الموسيقى النديم .

وقد كان لهؤلاء منزلة خاصة لدى الخلفاء ومما يستحق التسجيل ان سيرين كانت اول قينة في فجر الدعوة الاسلامية ، وهى مغنية مصرية مجيدة اخذت عنها عزة الميلاء (١٠٨) سيدة المدرسة الغنائية التي اوجدت الطريق المعبد لمن عاصرها او جاء بعدها . ويروى ابو الفرج الاصفهاني « ان عزة الميلاء كانت تغنى اغاني سيرين » وسيرين تمثل الموسيقى المصرية القديمة ، مما جعل لعزة الميلاء شخصية جديدة ، الى جانب الطابع الشعبى في الفناء العربى التقليدى القديم .

ونحن - في هذا المجال نستعرض الزوايا المتعلقة بالتطور ، ولا نريد الاكثار من الامثلة في كل منها ، وعليه فاننا قد نذكر علما ونترك آخر ، او قد نتخطى تاريخا ثم نعود اليه في مناسبة اخرى .

« وحتى زمان الخليفة عمر بن الخطاب ظل اهل الطرب يحتفظون بما عرف من الفناء العربى المتوارث والشائع مثل الحدااء والنصب والسناد » ويثبت ذلك ما جاء في العديد من كتب الادب العربى » (١٠٩) .

وعلى اثر اتساع الفتوحات التى تمت في عهد عثمان بن عفان رضى الله عنه وفي عهد سلفه ، والممالك التى دانت للاسلام وعن طريق التيارات التى تفاعلت نتيجة لهذا الاختلاط بين المدينيات ، وعلى الاخص المدينيات المصرية والفارسية وبإصالة التفاعل الطبيعى المتدرج ترسخت التطورات الجديدة في ميدان فن الفناء ، ذلك انه جاء على مراحل سمحت بتجاوب البيئة التى اصبحت ترفض الرتابه بعد التحام المدينيات فتقبلت ، عن طيب خاطر ، ما دخل على غنائها من جديد .

ونتيجة للرقاهية والاستقرار - بعد الانتصارات عبر الفتوحات - اخذ المسلمون ينظرون الى امور دنياهم بمنظار اكثر تساهلا وتسامحا عن ذى قبل ، وبدأ الاحترام لمحترفى الفناء يظهر عندما سمح الامراء والاشراف لهؤلاء بالدخول الى الدور والقصور ، وحفلت بيوتهم باهل الفناء ومحترفى الموسيقى ، وتعاذل هؤلاء مع اهل الادب والشعر فدخلوا مجالس الامراء

(١٠٨) اخذت عزة الميلاء بعض الفناء عن سيرين مولاته احسان بن ثابت واخذت مارية القبطية ، وكان قد بعث المقوقس الى النبي الكريم صلى الله عليه وسلم بهما كجارييتين لهما وكان في القبط عظيم فتسرى (صلى الله عليه وسلم) بمارية واهدى اختها سيرين الى احسان بن ثابت . لا وكان ذلك في العام التاسع الهجرى ٦٣٠ م) كما اخذت عزة عن نشيط الفارسي ما جاء به من بلاد العجم من صنوف الفناء .

(١٠٩) دكتور محمد الحفني - نفس المرجع .

والإشراف ، حتى أن بعض الخلفاء طربوا للفناء (١١٠) وكان قد سبقهم في ذلك بعض الصحابة والأئمة . فالإمام الشافعي رضى الله عنه أجاز القراءة بالتلحين (كما جاء في مقدمة ابن خلدون ص ٢٥٥ -) . « وسمع كثير من الصحابة والتابعين والأئمة والعلماء والزهاد ، ومن سمع الفناء « عمر » رضى الله عنه ، روى يحيى بن عبد الرحمن أن « رواح بن المعترف - وهو مغن - غنى الناس في الحج الأكبر ، وكان فيهم عمر فاستحسن غناؤه ، كما روى أن عمر مر برجل يتغنى فقال : « أن الفناء زاد المسافر » والنعمان بن بشير الانصاري اشتاق الفناء فتوجه الى دار عزة الميلاء فطلب اليها أن تغنى فغنت من شعر لقيس بن الحطيم :

أجد بغمرة غنيانها فهجر أم شاننا شأنها ؟
و «عمره» من سروات النساء ء تنفح بالمسك أردائها

وعمره هذه هي اخت النعمان الانصاري طالب الفناء نفسه . ولما رأى السامعون ذلك اشاروا اليها فامسكت ، ولكن النعمان استعاد الفناء وهو يعرف أنه تشبيب بأخته (١١١) .

(١١٠) ان المعارضة الشديدة للفناء لدى الإشراف والأمراء كانت منذ العصر الجاهلي ، ذلك أن العربي في الجاهلية كان ينظر الى الفنون نظرة بعيدة عن الاحترام فهو معتد باصله ولا يحترف من المهن الا ما كان موضع احترام وفخر وهكذا فقد اقتصر في عصر الجاهلية فن الفناء على القيان والموالي . ولما جاء الاسلام واستقبل الرسول الاعظم في المدينة استقبالا رائعا تخلله الفناء الذي اشترك فيه كل من النساء والرجال والصبيان فكان أول غناء في حفرة الرسول الكريم صلوات الله عليه ولا يزال الناس في الجزيرة العربية يرددون لحن استقبال النبي العربي الكريم صلى الله عليه وسلم والذي جاء فيه :

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع
ايها المبعوث فينا جئت بالامر الطاع
جئت شرفا المدينة مرحبا يا خير داع

عن سيرة ابن هشام عن كتب التاريخ الاسلامي - دويدار : صور من حياة الرسول ص ٢٣٥ عن تاريخ الموسيقى الاندلسية دكتور عبد الرحمن علي الحجي .

ويروى ابن عبد ربه في العقد الفريد ٨/٦ عن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم انه مر بجارية تغنى . قال ابن عبد ربه :
« ولقد ابطال الاسلام كل غناء فيه جاهلية ، وابقى ماعاده . ولما مر النبي صلى الله عليه وسلم بجارية ، رفعت صوتها تغنى :

هل عليّ ويحككم ان لهيوت من حرج

فقال صلى الله عليه وسلم : « لا حرج ان شاء الله » .
عن تاريخ الموسيقى الاندلسية ايضا ص ١٧ -

و « شبه صلى الله عليه وسلم قراءة أبي موسى الاشعري بانها « من مزامير داود » .

نفس المرجع ص ١٧ عن ابن خلدون ٩٦٨/٣ .

وفي العقد الفريد ايضا لابن عبد ربه ٤/٦ بأن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال لا يحب موسى الاشعري لما اعجبه حسن صوته :

« لقد اوتيت زممارا من مزامير آل داود (عن نفس المرجع السابق ص ١٧) .

(١١١) عن الجوارى الفنيات - لغايد العمروسي ص ٢٢ .

وروى عن الامام الفزالي انه قال : « سمع الفناء من الصحابة ، عبد الله بن جعفر وعبد الله بن الزبير والمغيرة بن شعبة ومعاوية وغيرهم !! » (١١٢) .

والاعجب من هذا ان يسمع الفناء من الائمة الامام الشافعي واحمد بن حنبل . . ! وذلك مجلس يضم شيوخ الوعاظ والمتكلمين ، وشيخ المالكية والحنابلة ليستمعوا فيه ، الى من يفنيهم هذه الابيات . (١١٣)

رسالة بعبير لا بأنفس	خطلت اناملها في بطن قرطاس
فان حبك لى قد شاع في الناس	ان زُرْ فديتك لى من غير محتشم
قف لى لأمشي على العين والراس	فكان قولى لمن ادى رسالتها

وهذا دليل على التسامح في اباحة الاستماع عند المجتهدين من ائمة الدين ، ولكن الظروف التى احاطت بالدعوة والمسؤوليات الجسام الملقاة على عاتق المجاهدين والمدافعين عن الدين جعل للزهد عند الجميع طريقة ليتفرغ المؤمنون الى امورهم المصيرية ويعملون على ترسيخ دعائم الايمان في القلوب ، حتى اذا ما استتب الامور وارتاحت النفوس تطلع القوم الى امور دنياهم ، وتقبلوا ما كانوا يرفضون مجرد التفكير به .

وجاء عهد الخلفاء الامويين ، فراينا أمير المؤمنين الخليفة (معاوية) يطرب لفناء سائب خاقر مولى بنى مخزوم (١١٤) .

وتأبى عروبة الفناء ان تتخلى عن طابعها وشخصيتها في هذا العصر رغم ما ادخل عليها . من الاقتباسات الرومية والفارسية وغيرها .

ودخل الفناء المتقن - كما اطلق عليه - عن طريق ما سبق ، ان جاء به سائب خاقر وبدأت النهضة الموسيقية تأخذ طريقها العلمى ، فوضعت التأليف الخاصة بالعلوم الموسيقية والفنائية ، فوضع يونس الكاتب : - كتاب النغم - وكتاب القيان ، فكان نواة لما صنف بعد ذلك في هذا المجال في العصر العباسى الذى يعد قمة المجدى المصور العربية تفتحا على العلم ، وتقدما مدنيا وثقافيا . وفيه ظهرت المواهب التى صدرت اصول فن الفناء الى الاندلس ومنها الى العالم ، فكانت سراجا ينشر سنن اشعته على أوروبا فيحيل ظلماتها نورا وضياء .

(١١٢) نفس المرجع ص (٣٣) .

(١١٣) نفس المرجع ص (٣٣) .

(١١٤) كان ابن جعفر يعقد المجالس للفناء يحضرها وجهاء العرب ، وقد شهد معاوية الفناء عنده مرتين ، وطرب من سائب خاقر واثنى عليه حين سمع يفني قول حسان ابن ثابت :

لنا الجففات الفر يلمن في الدجى

واسيافنا يقطرن من نجدة دما

« عن الجوارى الفنيات ص ١٩ لغايد العمروسي » .

الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية

ويصف الاصبهاني في الاغانى - كتاب الاغانى - ليونس الكاتب : بانه اول كتاب في الفناء وقد عاش « الكاتب » في المدينة وتعلم على ابن عباد واخذ الفناء عن ابن سريج ومعبد وابن محرز والفريض ، وهذا ما جعل كتابه « كتاب الاغانى » مرجعا أصيلا ومصدرا هاما رجع اليه مؤرخو الفناء بعده .

ومن الذين كانت لهم ثقافة موسيقية : يحيى المكي وقد لجأ اليه ابراهيم الموصلى وابن جامع وفليح ابن الموراء في الفناء القديم يأخذون عنه ويتلقفون منه ، وقد وضع يحيى المكي كتابا في « الاغانى ونسبها واجناسها » ولكن الاصبهاني يقول بان كتاب يحيى المكي لم يخل من أخطاء فادحة في نسب الفناء وخلط فيه تخطيطا كثيرا .

وتوفرت في اسحاق الموصلى مؤهلات لم تتوفر لغيره من المغنين ، وقد أحاط بعلوم عصره الى جانب معرفته بفنون الاقدمين ، وسعى الى ترجمة ما رسمه الاوائل مثل اقليدس ومن كان قبله ومن جاء بعده من أهل العلم . والف كتابا في الفناء عديدة ، منها ما يختص بالاصول والقواعد الموسيقية ، ومنها ما كان يتكلم عن أخبار المغنين والقيان .

دور الفيلسوف الكندى في السلم (الملون المعدل) :

مقارنة بين سلم الكندى ، وفيثاغورس ، ويوهان سباستيان باخ J. S. Bach
ومن العظماء الذين كان لدراساتهم أكبر الأفضال في العطاء العالم الكبير والفيلسوف العربى الشهير يعقوب بن اسحاق الكندى المكنى (بابى يوسف) ، وقد عاصر الموصلى وعاش من بعده حوالى اربع وعشرين سنة (١١٦) .

وللكندى مؤلفات في اصول التلحين عند العرب في تلك العصور ، وبالرجوع اليها يمكن فهم المصطلحات التى وردت على لسان الاصبهاني في كتاب الاغانى .

وقد (١١٧) « درس يعقوب الكندى في بغداد العلوم العقلية المستقاة من ترجمة التأليف اليونانية والسريانية والهندية ، وتبحر في علوم اللغة والادب والفلسفة وغيرها ، ويصفه الاستاذ كوروكيس عواد بانه جدير بان ينعت بالمنقح للفلسفة اليونانية .

ويعتبر ابو يوسف الكندى من المؤلفين الكثرين ، ومؤلفاته تربو على مئتين واربعين كتابا ورسالة في سبعة عشر علما واختصاصا ، على ان من هذه الرسائل ما هو صغير الحجم لا يتعدى الورقات العشر ، ومنها ما هو واسع في موضوعه واسهابه .

(١١٥) ومن اراد المزيد من هذه المعلومات فعليه بكتاب الاغانى للاصبهاني . وفي سلسلة اعلام العرب قصة حياة اسحاق الموصلى للدكتور محمود احمد الحفنى وفيه يجمع الكثير الميّد من المعلومات الموثوقة عن هذا الموسيقار العبقري .

(١١٦) ولد يعقوب الكندى في الكوفة عام (١٨٥ هجرية : توفي : عام ٨٠١ ميلادية) .

(١١٧) « الكندى » سلسلة اعلام الموسيقى العربية - مجدى العقيلي .

وقد رأيت تثبيت هذا الوجدان عن حياته ايمانا مني بما لهن من افضال على الموسيقى العربية خاصة لأن السلم الكروماتيكي المتداول اليوم قد أتى به الكندى منذ نيف والى عام .

وتعددت انواع العلوم التى بحثها فى كتبه ومنها : الفلسفة والطب والهندسة والفلك والموسيقى . . . وغيرها الكثير مما يضيق المجال عن شرحه .

وقد كان لعبقريته منزلة خاصة عند الخليفة المأمون الذى كلفه بنقل العلوم اليونانية والسريانية الى اللغة العربية ، كما ان المعتصم اختاره مرييا ومؤدبا ومعلما لابنه أحمد .

ولن انعرض هنا لما لاقاه من الحسد بسبب منزلته وجاهه ، وما حيك حوله من مكائد ومؤامرات ، لان ذلك خارج عن نطاق بحثنا .

من هنا يبدأ الدور الثانى لتطور الموسيقى العربية فى العصر العباسى الاول (١١٨) وظهرت مدرسة الشراح الاغريقين ، كان الكندى رائدها هذه المدرسة واستاذها الاول وموجدتها بلا منازع . (١١٩)

كان ظهور هذه المدرسة وانتشارها قبيل منتصف القرن الثالث الهجرى - التاسع الميلادى - فى عصر الخليفة المعتصم بين (٨٣٣ - ٨٤٣ - م) .

وفى القرن العاشر الميلادى - الرابع الهجرى - ظهر الاستاذ الثانى لشراح المدرسة الاغريقية وهو : **محمد ابو النصر الفارابى** - وقد قمت بتحليل ومقارنة لنماذج مختارة من أعماله الموسيقية فى التلائمات والمتباينات (او المتنافرات) فى بداية هذه الدراسة - الذى جاء امتدادا لما كان قد بداه الكندى من قبل . وعرض الفارابى فى كتاب « الموسيقى الكبير » الشئ الكثير من المقارنات بين الابعاد الفيثاغورية - مع التسميات اليونانية - والابعاد العربية - وسبق ان المعت الى تقديره واحترامه لمن سبقه من اهل الصناعة بما فيهم اصحاب النظريات الاغريقية .

ونجد فى سلم الكندى شبها كبيرا فى تقسيم الابعاد بالمقارنة بينه وبين السلم الفيثاغورى المعتمد فى بناء السلم الموسيقى الغربى المتداول . حتى وفى تحديد نسب التجزئة للفواصل الطنينى مثال ذلك .

(ليما - Limma - بقية/كوما - Comma فضله) .

فالليما - تعادل اربع كومات والكوما - تعادل ١/٩ من الفاصل الطنينى - (تقريبا) .

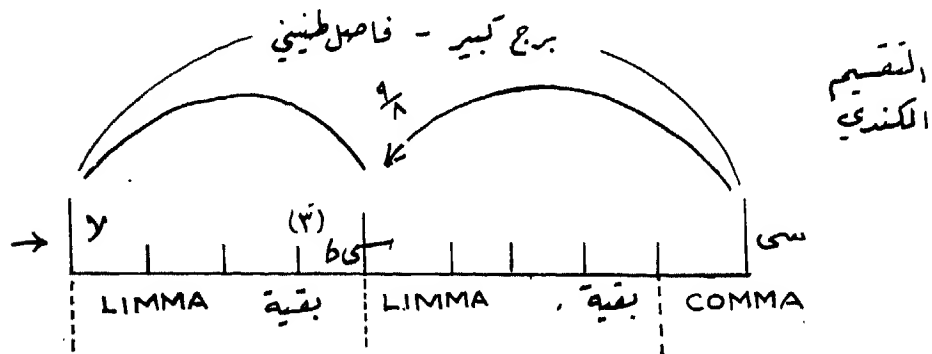
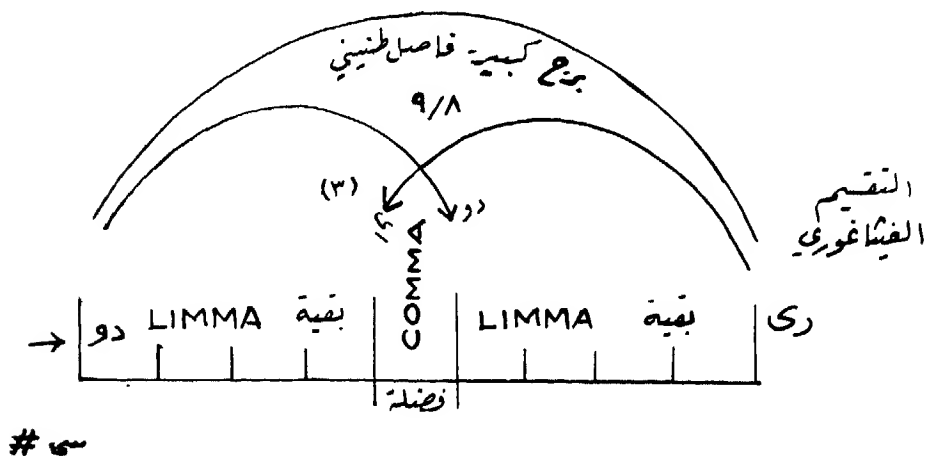
١ - قسّم الكندى الديوان الكامل الى اثنتى عشرة درجة - تنفصل الدرجة عن الاخرى بمعدل نصف صوت - .

٢ - ينشطر الفاصل الطنينى عند الكندى الى نصفين غير متساويين - بقيتان وفضلة - وهذه مقارنة للتقسيم الفيثاغورى مع تقسيم الكندى المذكور .

(١١٨) وكان الدور الاول لسعيد ابن مسجع ومن اقتدى به من معاصريه ومن تبعهم :

(١١٩) فقد سبق الفارابى الذى جاء من بعده ليتهم ما كان قد بداه .

الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية



(١٢٠) سبق ان اعطينا رأى العلامة وديع صبر والعلماء الغربيين الذين استشهد برأيهم حول السلم الطبيعي الكبير المشتق من السلم المينورى اليوناني - المصطنع .

(١٢١) تسمى هذه الإشارة : « ديز » وهي تعنى رفع رنة العلامة - مقدار نصف صوت ملون Chromatique
اي بقية وفضله : (Limma + Comma) .

(١٢٢) تسمى هذه الإشارة « بيمول » وهي تعنى خفض رنة العلامة مقدار نصف صوت ملون Chromatique (بقية وفضله : (Limma + Comma) .

وفي ما يلي مقارنة وتحليل بطريقة حسابية لنفس التقسيم الخاص بالفاصل الطينى (١٢٣)

السلم الكندى	السلم الفيثاغورى
بعد طينى كامل ويتألف من تسع كومات مجزاة الى بقية ثم بقية وفضلة	اساس = دو $\frac{1}{1}$ (١٢٥) كوما فيثاغورية = سى $\frac{531411}{524288}$ ديز $\frac{256}{243}$ اربع كومات = ره بيمول $\frac{256}{243}$ خمس كومات = دو ديز $\frac{2187}{2048}$
مطلق (١٢٤) = لا $\frac{1}{1}$ اربع كومات مجنب السبابة = سى بيمول $\frac{256}{243}$ سبابه = سى $\frac{9}{8}$ خمس كومات	

(١٢٣) عن « الكندى » في اعلام الموسيقى العربية - لجدى العقيلي .

(١٢٤) يقصد على حساب تقسيم الوتر وباعتبار مطلق الوتر نقطة الانطلاق ولهذا افضلية منطقية .

(١٢٥) سبق تعريفها ككوما وهنا الفت نظر القارئ غير المطلع الى ان السى ديز يعلو الدو الطبيعية بمقدار كوما - Comma - أى فضلة وهذا هو الفارق بيننا وبينهم لاننا ابقينا المسافة بين علامتي (سى - دو) محافظة على بعدها الطبيعي بمقدار بقية فقط أى ما يعادل اربع كومات فيثاغورية . فى حين ان علامة سى ديز تغير فى نظام الابعاد مسببة تعديلا مضرا فى حدود بعدى البقية فى السلم الطبيعي .

اى تجعل بين ال : - مى وال : - فا - بقية وفضلة بواقع خمس كومات بدلا من اربع فيصبح موقع ال سى يعلو موقع ال دو بمعدل (كوما = فضلة) .

كما تجعل بين ال : سى - وال : - دو - بقية وفضلة بواقع خمس كومات بدلا من اربع فيصبح موقع ال مى ، يعلو موقع ال فا بمعدل (كوما - فضلة) .

وتوضيحا لذلك اقول : ان رفع علامة سى بواسطة اشارة ديز يجعل مسافة البعد خمس كومات فيثاغورية بحيث ترتفع وتعلو علامة ال سى ديز فوق علامة دو وهي علامة اساسية مفروضة يمنع تحريكها عند التجزئة . وما يحصل للبعد - سى ، دو - من تغيير فى النظام والبناء يحصل للبعد - مى ، فا - وبالتالي فان النظام التعاقبي فى دائرة الخماسات النامة الصاعدة او الارباعات النامة الهابطة الذى يفترض فيه تسلسلا هندسيا صاعدا كمقد منظوم متسلسل الحلقات يتهدم هيكله وينهار بحيث يزداد عدد الفضلات ويتكاثف مبتعدا عن العلامات الاصلية ومولدا بقية جديدة غريبة بعد ورود كل اربع فضلات غريبة جديدة .

اما نظام ترتيب ابعاد الكندى على اساس انصاف الصوت غير المتساوية دون التعرض للبعدين الصغيرين - مى ، فا - و (سى ، دو) يجعلنا على عتبة السلم بسهولة ، قد تكون فيها بض الشوائب ولكنها خالية من المحظورات لان النظام التعاقبي فى دائرة الخماسات النامة الصاعدة او الارباعات النامة الهابطة - قابل التطبيق فى نظامه الهندسي مع تسلسل حلقاته بفارق نصف فضله (١٢٥) تقع فى منتصف البرج الشطورالى نصفين ، احدهما يتضمن بقية والاخر يتضمن بقية وفضلة . فاذا اخذنا نصف الفضلة واضفناها الى البقية السابقة نكون قد طبقنا نظرية باخ الذى جاء بعد الكندى باجيال ليرفض السلم الفيثاغورى كما هو ، ويشيد له بالسلم المعدل الشبيه بسلم الكندى مع فارق بسيط لا يتعدى ١/١٨ من الصوت وكانت عملية التعديل هذه موضع صراع واحد ورد الى ان ثبت لدى العاملين فى التأليف الموسيقى ان هذا التعديل كان فتحا جديدا فى العلوم النظرية والتطبيقية فى العالم الغربي - وهذا يثبت ما كان لبعده نظر الكندى من



أهمية ، لأن التقسيم الذي أتى به كان حلا وسطا ظل علماء الغرب في حيرة للوصول اليه ويحق لنا ان نفتخر بعبقريّة الكندي الذي اوجد في القرن التاسع الميلادي السلم الملون العربي السليم والقابل التحول الى سلام متعاقبة على قاعدة الخماسات التامة الصاعدة ، او الربعات التامة الهابطة كما في المثال التالي :

- مقارنة -

الظاهرة الاولى :

١ - بدأ الكندي - ومن عاصره او جاء قبله بفترة من الفنين الموسيقيين العرب - بتحديد الدرجات الموسيقية وتسميتها باسماء الاحرف الابجدية العربية . ابتداء من نقطة الانطلاق للوتر المطلق الاول - أي الاعلى - حسب المصطلح قديما - والذي كان يسمى (بم) او على الاغلب ما يقابله في التسمية العربية الحالية - عشرين - وهي بالنوتة الغربية تعادل (لا) .

٢ - قبل اطلاق التسمية المعروفة للعلامات الموسيقية الغربية والتي تبدأ بـ دو ، ره ، مي الخ ... (١٢٥ ب) كان الغربيون يطلقون على الدرجات نفسها أسماء الاحرف الابجدية الغربية تماما كما سبق للكندي ان اطلق الاحرف الابجدية - العربية على الدرجات الموسيقية العربية هكذا :

الخ	سبابه	مطلق	وسطى	سبابه	مطلق	وسطى	سبابه	مطلق	مواقع الدرجات
الخ	1...	7	6	5	4	3	2	1	على آلة العود
	8								رقم الدرجة
الخ	A	G	F	E	D	C	B	A	اسم الدرجة
الخ	LA	Sol	Fa	Mi	Ré	Do	Si	LA	الاسم الحالي

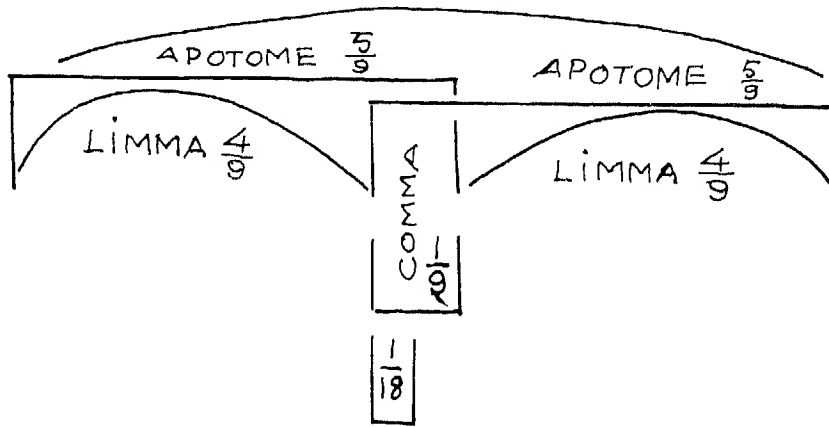
مع التكرار اللازم في الطبقات العليا او الدنيا . فهل هناك من توارد في الافكار (١٢٥ ج) ام هو اقتباس عن الكندي ؟

(١٢٥ د) نصف فضله = نصف كومتا (او ما يسمى في حساب فيثاغورس Schisma) انظر المثال (شكل

- ٢٦ -) .

$$\frac{9}{8}$$

فاصل طيني



SCHISMA





(١٢٥ ب) ابتكر هذه التسمية - Guido D'Arezzo - وذلك عن طريق اقتطاع المقطع الاول 1 er Syllabe من كل كلمة من النص في النشيد الديني الخاص بالقديس (جان بابتيست) وكانت النتيجة تثبيت التسمية التالية للعلامات : Ut ré mi fa sol la si..... ثم استبدلت كلمة Ut بكلمة Do - تسهيلا للمد اللفظي . (هذا هو الشائع عند الموسيقيين وفي كتب تاريخ الموسيقى الغربية - ولكن هناك نظرية تخالف هذا الرأي . نظرية طلعت بها باحثة المانية هي الدكتور سيجريد هونكه في كتابها : شمس الله على الغرب - فضل العرب على اوروبا ضمن فصل مسهب خصت به زرياب . تقول النظرية : - اما المقاطع : دو - ره - مي - فا - صول - لا التي يقال عنها انها من وضع Guido D'Arezzo حوالي ١٠٢٦ . وانها عبارة عن اوائل مقاطع سطور ترنيمة يوحنا ، فالواقع ان هذه المقاطع الموسيقية انما اقتبست من المقاطع النغمية للحروف العربية : د - ر - م - ف - ص - ل .

وتجمعها الكلمتان العربيتان : « دُرْ مُفَصَّل » .

وتستطرد الباحثة الالمانية فتقول :

« وهذه - تقصد الحروف العربية - كثيرا ما نجدنا في مصنفات موسيقية لاتينية مشتملة على كثير من المصطلحات العربية . والمصنفات اللاتينية المذكورة ترجع الى القرن الحادى عشر ، وقد عثر عليها في جبل (كاسينو) الذى كان يقيم فيه العرب ، ويذكر الدكتور محمود احمد الحفني في قصة حياة زرياب معلقا على هذه الرواية فيقول :

« ذكر العالم الانجليزى هنرى جورج فارمر مثل هذا القول في مؤلفاته عن الموسيقى العربية » .

وهذا قريب من المنطق الى درجة معقولة جدا . انما تبقى كلمة (سي - si) وهى تمثل الدرجة السابعة في السلم الموسيقى الحالى - باعتبار علامة دو اساس السلم الطبيعي الكبير (الديوان الطيني) . وعلامة سي حاسته وقد اعتبرت الدرجة الحساسة لان الارتكاز عليها يجعلنا نحس رغبة ملحة بالصعود الى العلامة التى تليها مباشرة وهى جواب قرار النغمة - اى تحس رغبة بالاستقرار على علامة (دو) لذلك يطلق على الدرجة السابعة اسم حاسة او - Sensible - وفي اعتقادي ان كلمة si - انتزعت من قلب كلمة Sensible - واطلقت على الدرجة السابعة - الباحث .

الظاهرة الثانية :

وتختص بالتسمية الحديثة للعلامات المحولة بحيث يستغنى عن استعمال اشارات التحويل وتوضع تسمية جديدة للعلامات الملونة - Les Notes Chromatique - في السلم المعدل - La Gamme Temperée - كما يلي :

التسمية القديمة

Do Do † Re Ré † Mi FA Fa † Sol Sol † LA LA † Si Do

التسمية الجديدة (١٢٥ د)

Do	Lo	Ré	Té	Mi	FA	RA	Sol	Tu	LA	Di	Si	Do
Do.....re.....mi...fa..... sol.....							ترتيب السلم الطبيعي انطلاقا من (دو)					
ل ك ي ط ح ز و ه د							la..... si					
							(اقرأ من اليسار) ج ب ا					
٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢							٣ - ٢ - ١ - لا					
C.....D.....EF..... G.....							A..... B					

ان علامة (La) وكانت تسمى (A) هى العلامة الاولى . في السلسلة عند الغربيين وعند العرب في نقطة البداية - وتقع على مطلق وتر البم في العود وجدير بالذكر ان ملاس البيانو - قديما - كانت تبدأ من علامة الـ A او الـ (أ) ، (١٢٥ د) .

وهكذا نرى ان الغرب بعد الف عام ونيف يعود الى اعطاء التسمية الخاصة بكل علامة مستقلة وعدم ربط العلامة



السلم المعدل كما شرحه الكندي :

جزء الكندي في سلمه الديوان (L'Octave) الى اثني عشر جزءا صوتيا بنى على اساس طول الوتر ، بحيث يكون قابلا لتنفيذ عملية الخامسة المتعاقبة باقل فوارق مما ينتج عن تحويل السلم الفيثاغورى الى سلم ملون . وهو كما يرى من لوحة التجزئة - الشكل - عبارة عن سلم ملون جاهز ومؤسس على طريقة تقسيم الوتر ابتداء من مطلقه حتى جواب هذا المطلق - منتصف الوتر المطلق - وهو قابل التكرار . وتبدأ التسمية بالحرف الاول من الابجدية - أ - ثم تتعاقب الاحرف الابجدية حتى اثني عشرة درجة بابعاد انصاف الصوت كما يلي :-

أ - ب - ج - د - هـ - و - ز - ح - ط - ي - ك - ل - م - ن - لا - س - ط - س -
دو - رهط - ره - مي - ط - مي - فا - صول - ط - صول - لا (١٢٦)

بين المشرق والمغرب :

« ان مهمة ابطال هوميروس في الحياة هي استغلال مواهبهم البشرية الى أقصى حد ، فاذا ما نجحوا في تحقيق ذلك أثبتوا انهم على مستوى المسئولية ، وانهم رجال حقيقيون كاملون » .

« .. فانسان الالياة والاديسا يجب ان يعيش بطلا ويموت بطلا ، فان لم يفعل فسوف لا يعد من الابطال الحقيقيين . (١٢٧)

كذلك كان مبداً **أبي الحسن علي بن نافع الملقب بالزرياب** (١٢٨) او **الزرياب** (١٢٩) اي ان يستغل مواهبه الى أقصى حد ، وبشتى الطرق - حتى ولو كان ذلك على انقاض رصيد استاذه

بالاخرى . مما يعطي لكل درجة تتضمن نصف صوت شخصية مستقلة . والفضل يعود الى السلم شبه المعدل الذي اتى به الكندي في الاصل ثم اجرى عليه يوهان سيستان باخ اللغات الاخيرة بفارق $\frac{1}{8}$ او (Schisma) (تقريبا) .

واعتقد ان التاريخ سيعيد نفسه عند استعمال الارباع « بوليفيا في سلانا العربية الاصيل » ، التي ستكون ظاهرة جديدة على الغرب انما ستكون نحن في هذه المرة فاضلي السلم الجديد واضعي اسسه وتسميته باذن الله .

(١٢٥ ح) علما ان الغرب اخذ عن العرب بنفس الطريقة الارقام العربية التي وضعها العرب على اساس الزوايا الهندسية باعتبار كل زاوية تمثل عددا واحدا في الرقم هكذا ::

زاويتان للرقم اثنين ، وزاوية واحد للرقم واحد . 1 2 3 4 5 6 7 8 9

اي بدون زوايا : هـ وهكذا فهو لاشيء ويقال ان يعود خالي الوفاض : (عاد صفر اليدين) .

(١٢٥ د) تقع الاسماء الجديدة على الملابس السوداء من البيانو .

(١٢٦) ظاهرتان من طبيعة واحدة استرعتا انتباهي في التسمية . احدهما تتعلق بتسمية مشابهة غربية (من العصر الكلاسيكي) للعلامات الموسيقية ، والثانية تتعلق بتسمية اخرى مشابهة من زاوية مختلفة (معاصرة) لبعض العلامات الموسيقية .

(١٢٧) هوميروس - شاعر الالياة والاديسا (ص ١١١/١٠٩) للدكتور عبد المعطي شعراوي .

(١٢٨) الزرياب بفتح الزاي طائر غريد - وقد سمي به لجمال صوته وحسن صورته وسواد لونه .

(١٢٩) والزرياب بكسر الزاي هو الذهب او مائه وهو مجرب فن الفارسية ب المعاجم اللغوية .

اسحاق بن ابراهيم الموصلى - كان ابراهيم ايضا استاذًا له من قبل - فهو لا يزال ان غضب الموصلى او رضى ، همه ان يصل ... ان يحوز رضى الرشيد ... ان يحتل المكانة اللائقة بمواهبه .. وهكذا فقد تحدى وجابه وتمرد وأصر فكان له ما اراد ..

رفض طلب الرشيد الفناء على عود استاذة ... ولم يتورع عن الجهر بان صنعته تتطلب ترتيبا آخر للعود ، وتشدد في رفضه وابائه وقال للرشيد :

- لى عود نحتة بيدى ، وأرهفته باحكامى ، ... ولا ارتضى غيره ، وأمر الرشيد باحضار العود الذى صنعه زرياب . وتفحصه الرشيد فلم يجد فيه جديدا فقال : ما منعك ان تستعمل عود استاذك فأجاب زرياب :

- ان كان مولاي يرغب فى غناء استاذى غنيته بعوده وان كان يرغب فى غنائى فلا بد لى من عودى .

فقال الرشيد : ما أراهما الا واحدا فأجاب زرياب :

- صدقت يا مولاي ، ولا يؤدى النظر غير ذلك . ولكن عودى وان كان قدر حجم عوده ومن جنس خشبه ، فهو يقع من وزنه فى الثلث ، أو نحوه . وأوتارى من حرير لم يفسل بماء سخن يكسبها انوثة ورخاوة ، وبثمها - يعنى وتر البم - وهو الاول من أعلى كما عرفنا - ومثلثها - يعنى وتر المثلث كذلك - اتخذتها من مصران شبل ، فلها الترنم والصفاء والجهارة والحدة اضعاف ما لغيرها فى مصران سائر الحيوان ، ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب ما ليس لغيرها .

فأعجب الرشيد ببراعة وصفه ، وأمره بالفناء ، فاندفع يفتى :
يا أيها الملك الميمون طائره هارون راح اليك الناس وابتكروا .

فقال الرشيد لاسحاق بعد أن استولى عليه بطرب وتمكن منه الاعجاب :

« لولا اننى أعلم من صدقك على كتمانها لك لما عنده وتصديقى لك من انك لم تسمعه قبلا لانزلت بك العقوبة لترتك اعلامى بشأته ، فخذ اليك واعتن به حتى أفرغ له فان لى فيه نظرا » .

ما كنت أود أن اسرد هذه القصة لان وجهة نظرى قد تدين زريابا ، ولسنا فى هذا المجال لنترك هدفنا الاساسى ونناقش ظروف زرياب وموقف استاذة الذى سعى لهذه المقابلة ليعتز بتلميذه امام الخليفة ، فاذا بالتلميذ ينتهز الفرصة ليحاول اغتصاب عرش الفناء من استاذة وهو الذى لما زال فى بداية الطريق .

ولكن النتائج التى ترتبت على هذه الحادثة والتطور الذى حدث من جرائها جعلتني أعود فأسردها ، وقد لا تكون جديدة على القارئ لانها وردت فى أكثر كتب الادب العربى والتاريخ الاندلسى ، ولانها كذلك كانت نقطة التحول فى الاتجاه الفنى الفنائى الذى انطلق مع هجرة زرياب من شرقنا العربى الى المغرب الاقصى حاملا لواء الفن الموسيقى الفنائى العربى الى العالم الغربى قاطبة معلما ومهدبا لا يجارى ..

ورغم العتب واللوم اللذين يستحقهما زرياب فإنه لا يمكن تجاهل ما قام به في الخفاء من تجارب على عوده حتى تمكن من اعداده هذا الاعداد المتقن وفي ذلك اشارة الى ظهور موهبة متفتحة يافعة تسعى الى التحرر من الرتابة المتبعة في الاقتداء ، وبالتالي التطلع الى آفاق جديد على طريق الابتكار والتجديد والابداع .

وكان أن غضب الاستاذ ، ومن حقه أن يغضب ، بعد أن تكشفت له في تلميذه نزعة الوصولية الجاحدة فلم يراع مشاعر استاذة اسحاق ولا كرامة أبيه ابراهيم الذي كان له معلما من قبل - وكنتم الاستاذ ما في نفسه ، الى أن خلا بزرياب فقال له :

« ان الحسد أقدم الادواء ، والدنيا فتانة ، والشراكة في الصناعة عداوة ، ولا حيلة في حسمها وقد مكرت بي فيما انطويت عليه من اجادتك وعلو طبقتك ، وقصدت منفعتك ، فاذا أنا قد اتيت نفسي من مكنها بادنائك وعن قليل تسقط منزلتي ، وترتقى انت فوقى . وهذا ما لا اصاحبك عليه ، ولو انك ولدى ، ولولا رعيى لذمة تربيتك لما قدمت شيئا على أن اذهب نفسك وليكن في ذلك ما كان ، فتخير في اثنين لا بد لك منهما : اما أن تذهب عنى في الارض العريضة لا اسمع لك خبرا بعد أن تعطينى على ذلك الايمان الموثقة ، وانهضك لذلك بما أردت من مال وغيره ، واما أن تقيم على كرهى ورغمى مستهدفا لسهامى فانى لا أبقي عليك ولا أدع اغتيالك ، باذلا في ذلك بدنى ومالى فاقض قضائك . »

لقد كان باستطاعة زرياب أن يستمر في التحدى ، وان يكشف الصراع الخفى امام الخليفة فيكسب الجولة الثانية ويتبوا عرش الفناء في بغداد .

ولكن طموحه كان أبعد حدودا ، أو قديكون - بعد أن خلا الى نفسه - أحس بالذنب ، ففضل ترك الصراع مع أستاذه ، ليبدأ صراعا جديدا مع شيء أقوى وأعرق أثرا وأشد قسوة ، مع المجهول ، مع المستقبل ، بل مع الحياة ، فاذا انتصر على المجهول وضمن المستقبل فقد عاش بطلا ونعم بالحياة . والا ... فليمت بطلا في التخلّى عن التحدى لمعلمه اعترافا بما له عليه . وتأكيذا لثقته بنفسه ومستقبله ولا مكانية نجاحه في كل ميدان ومكان ...

زرياب في الاندلس

... ووصل زرياب المغرب تاركا بلاد المشرق للمشرقيين ، وقد صمم وعزم وخطط ليبنى عالما موسيقيا جديدا يرفع باسمه الى دنيا الخلود . **ووصل تونس فاتصل بصاحبها زياد الله** (١٣٠) ثم ترك تونس (لأسباب تتضارب الآراء حولها ولا تؤثر على بحثنا) بحثا عن مجال أوسع وأكثر خصبا ، فأتجه الى المغرب الأقصى ، ومن هناك كتب الى الحكم الاول (١٨٠ - ٢٠٦ هـ / ٧٩٦ - ٨٢٢ م) **بن هشام الاول أمير الاندلس** - الذى عرف بشصفه وولعه بالموسيقى - يطلب السماح له بدخول الاندلس بعد أن شرح له أمره وذكر قابلياته وامكانياته ،

(١٣٠) ابن عبد ربه العقد الفريد ٣٤/٦ سمر شبحاني « أشهر المغنين عند العرب » دكتور عبد الرحمن الحجى .

« تاريخ الموسيقى الاندلسية ص ٢٨ .

فسر الحكم بالكتاب ورحب به ودعاه للحضور (١٣١) عبر زرياب. زقاق طارق - المضييق - صعبة أسرته وآماله في تبويء عرش المجد الفنى، ولكن الحكم وافته المنية قبل وصول زرياب (٢٠٦ هـ / ٨٢٢ م) . وكاد يعود ادراجه ، ولكن ثمة من أقنعه بان **الامير الجديد وهو عبدالرحمن الثانى الملقب بالاوسط** (٢٠٦ - ٢٣٨ هـ / ٨٢٢ - ٨٥٢ م) . يفوق اباه رغبة بفيه . وهكذا وبعد مكاتبات واتصالات ، دخل زرياب الاندلس لتدخل الموسيقى في عهد جديد ، واحتفل الامير بمقدمه حين قارب قرطبة (Cordoba) اعظم احتفال لدرجة انه خرج بنفسه لتلقيه . (١٣٢)

زرياب المعجزة او الاصاله الموسيقية العربية الاندلسية او نقطة التحول في تاريخ الموسيقى في العالم

كانت البادرة التى ظهرت باستقبال الامير لزرياب ومجالسته حين « . . اكرمه غاية الاكرام وأدنى منزلته وبسط أمله ، وذاكره في أحوال الملوك وسير الخلفاء ونوادير العلماء ، فحرك منه بحرا زخر عليه مدته ، فاعجب الامير به وراقه ما أورده ، وحضر وقت الطعام فشرفه بالاكل معه هو واكابر ولده (١٣٣) » مما شجع زريابا وبعث في نفسه الامل . فراح ينفذ مخططاته في نشر الموسيقى الشرقية ، والعادات الاجتماعية العربية ، حتى عمت البلاد وتجاوزت الحدود فانتقلت الى العالم الاوروبى قاطبة (١٣٤) وكان أن أسس أول معهد موسيقى ، واستدعى المفاين من المدينة المنورة لنشر الاصول الموسيقية العربية المشرقية القديمة (١٣٥) الاصيله وانما بالطريقة

(١٣١) القرى - نفع الطيب - ١٢٤/٣ دكتور عبدالرحمن الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية (ص ٢٨) .
(١٣٢) القرى ، نفع الطيب ٣٤٤/١ ، ابن خلدون المقدمة ١١٠٥/٣ ، عن الدكتور ع.ع الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية » ص ٢٩ - دكتور السيد عبد السلام « تاريخ المسلمين وآثارهم في الاندلس » ص - ٢٢٣ .
(١٣٣) اين هذا الاكرام والتبجيل في ذلك العصر (٢٠٦ - ٢٢٨ هـ / ٨٢٢ - ٨٥٢ م) من عصر اوروبى متقدم (١٧٥٦ - ١٧٩١ م) . وهذا التاريخ يمثل الفترة التى عاش فيها موزارت (W. Amedeus Mozart) ذلك العبقري النمساوى وهو الذى اتى بالامجاد لبلاده بعد ان دار العالم ينشر موسيقاه ولما عاد الى مسقط راسه (سالزبورغ) وعاش في قصر حاكم المدينة وجعلت اقامته في صفوف الخدم يعامل كما يعاملون ويهان كما يهانون وياكل في المطبخ اسوة بالخدم وعلى موائدهم ولم يكن بتهوفن (L.V. Beethoven) الذى عاش في نفس الفترة (- ١٧٧٠ - ١٨٢٧) باوفر منه حظا الا بقدر تمرده الشخصى على العادات والتقاليد ، وكلاهما عاشا وماتا فقيرين حتى ان جثة مورات كانت رهينة على دين لم يسمح بدفنها الا بعد ان دفع الحاكم هذا الدين وبين عصر زرياب وموزارت وبتهوفن ما يقرب من الالف عام . وبالمقارنة بين العصرين يتضح لنا تباين المستوى الحضارى والفكرى في مدى تقدير العصر الذهبى الاندلسى . وكذلك العباسى لاهل الفن مع ما لاقاه نوابغ العالم الاوروبى في عصرهم الذهبى - عصر الموسيقى الكلاسيكية وبداية الرومانتيكية في ابراز تاريخ المجد العربى في عالم الموسيقى . (الباحث) .

(١٣٤) يقول دكتور جودت الركابى في كتابه « في الادب الاندلسى » - . . وفي انشاء حكم عبد الرحمن الثانى قدم الاندلس من بغداد الفنى زرياب تلميذ اسحق الموصلى ، وقد كان له تأثير كبير في نقل كثير من العادات الشرقية السائدة في بلاط بنى العباس الى بلاد الاندلس وقد اخذت تلك العادات الحضريّة تنتشر في كثير من التائق والذوق الناعم وتبدو على الاخص في الماكل وفي قوانين المآدب والحفلات ، وقد كان لقدم زرياب تأثير كبير في الحياة الاجتماعية والادبية والفنية .

(١٣٥) وجاء في الاغانى على ابراهيم الموصلى ما يشهد بوجود الفناء العربى الاصيل المنورات في ارض الحجاز من قبل ان يدخل اليها التطعيم الذى اتينا على ذكره سابقا ، وهذا في اعتقادى ساعد على استمرار الطابع العربى رغم ما دخل على الفناء الحجازي من الوان مستوردة .



الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية

التي يحسها زرياب نفسه ، وأضيف الى لقبه القديم لقب اضافى جديد فأصبح « زرياب القرطبي » نسبة الى موطنه الجديد . وخصص له الامير راتبا شهريا قدره مئتا دينار بالاضافة الى منح الاعياد والمناسبات والمخصصات الاخرى له ولعائلته (١٣٦) .

وكان اول طلاب معهد زرياب الموسيقى (١٣٧) ابتداء من الثمانية وبشتاه عليه وحمدونه ، بالاضافة الى عدد آخر بعضهم من الفيلمان والجواري ، امثال « متعة » و « مصايح » وغيرهما .

يقول الاصفهاني في الاغانى - ج - ص ٢٠٢ « عن حماد بن اسحاق عن ابراهيم الموصلي انه قال : اول من تعلمت منه الفناء مجنون كان اذا صبح به : يامضر ، يهيج ويرجم فبلغني انه يغنى اصواتا - الحانا - فيجيدها ، اخذها عن قدماء اهل الحجاز ، فكنت ادخله الى فاطمه واسقيه واخذعه حتى اخذ عنه وكان حاذقا ، فاول صوت اخذته عنه :

ارسلى بالسلام يا سلم انى

منذ علقتم غنسى فقير

... الخ

ويستورد الموصلي :

ثم مكثت زمنا اخذ عنه ، وكان اذا عاد اليه عقله من احذق الناس واقولهم على ما يؤديه ، ثم غاب غنى فما اعرف خبره » .

وهذا يؤكد وجود ضرب من الفناء الحجازي الاصيل قبل ادخال ما جاء به سائب حائر وطويس وابن مسجع من غناء الفرس والروم .

وجدير بالذكر اننى في دراستي الشخصية لبعض الالان الشعبية الحجازية (عندما كنت في جدة اعمل على تاسيس القسم الموسيقى في الاذاعة العربية السعودية (١٩٥٧-١٩٥٨) وقد استمعت الى الكثير من الالوان المحلية في كل من مكة - وجدة والمدينة المنورة وجوارها فلمست الطابع الحجازي الاصيل ، وكان يغلب على الخطوط اللحنية (مقام الحجاز) ويلاحظ ان اسم النغم يحمل اسم القطر الحجازي وينشر في اغاني عدن واليمن وحضرموت وعمان كما لاحظت عندما اتيت الى الاستماع لعدة فرق موسيقية غنائية تؤدي الفولكلور التقليدي .

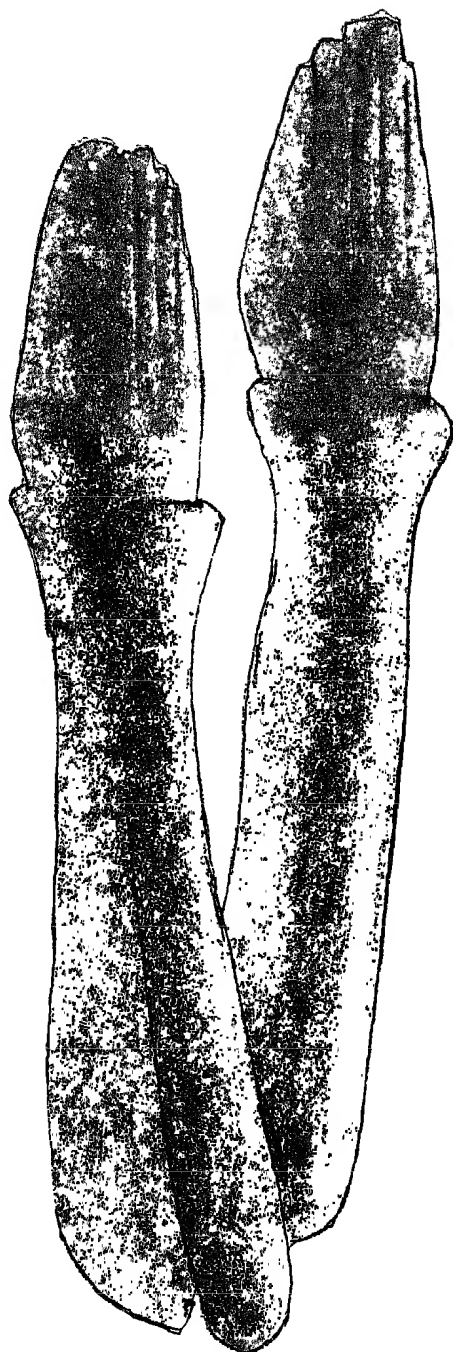
والشيء الثانى الذى استرعى انتباهي تلك (الصور الايقاعية - العلمية الرائعة -) التى تصاحب الحانهم ورقصاتهم الشعبية ، وهى ايقاعات متعددة الصور تشبه جنبا الى جنب في نفس الوقت بصورة عمودية فتختلط نبضاتها المختلفة بحيث ينتج عن ذلك ولادة ما يسمى (بالتعدد الايقاعي Polyrhythmic) لكل صورة ايقاعية خاصة ضابط ايقاع مستقل ، وباندماج مجموع الايقاعات المتعددة هذه نستمتع الى كتلة مترابطة متكافئة من النغمات العجيبة المتلاحقة ذات المعالم القريبة التى تشبه الزغردات الموقعة توقيعا حلوا ساعرا .

وقد كان يشترك مع هؤلاء العازفين من ضاربى الايقاع اكثر من الف راقص ومغنى وجميعهم يصنفون متقاسمين الصور الايقاعية نفسها فيؤدي صورة ايقاعية سمفونية هزت مشاعري بشكل لا يمكن وصفه .

وتذكرت استعمال الكستانيين في الموسيقى الاسبانية الكلاسيكية الراقصة من خلال هذه التجاوبات الشبيهة بالزغردات المذهلة .. فقلت لعلهم ادخلوا الكاستانيين الى اسبانيا لتقليد هذه الايقاعات التى تحتاج الى حذاقة وبراعة والكاستانيين وجد منها في الآثار المصرية القديمة على شكل كفين من الخشب يصق بهما بطريقة ما (شكل - ٢٧ -)

(١٣٦) المقرئ ، نفخ الطيب ١٢٥/٣ ، عن دد . ع . الحجي « تاريخ الموسيقى الاندلسية ص ٣٠ احسان عباس ، تاريخ الادب الاندلسي (عصر سيادة قرطبة (ص ٣٨ - ٣٩) .

(١٣٧) يقول دكتور الحفنى في « زرياب موسيقار الاندلس » وكذلك كتاب « مؤتمر الموسيقى العربية الاول ١٩٣٢ » ابنتى الخليفة في قرطبة دارا للجواري الشرقيات اللواتى استحضرن من المدينة المنورة بعد تخرجهن على ايدى اعلام الفناء في كل من الحجاز ودمشق وكذلك اتم بعضهن الدراسة في نفس بغداد .. وجرى لهن امتحان خاص قبل التدريب والاعداد . وقد سميت هذا الدار « دار المعنيات » وكانت اول معهد للموسيقى في الاندلس .



الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية

ووضع زرياب شروطا يجب توفرها في كل من يرغب الانتماء الى معهده ومن هذه الشروط اخضاعه الى امتحان يحدد درجة استعدادة الفطري ، فاذا اجتاز هذا الامتحان بدرجة النجاح دخل المعهد وسجل في عداد طلابه ، والا صرف (١٣٨) .

وقد وجه زرياب عنايته الى نقل جميع انواع الآلات الموسيقية المعروفة يومذاك في بلاد المشرق العربي ، وعالج فيها وابتكر « حتى توافر للاندلس ثروة من تلك الآلات لم تعرفه بلد قبله (١٣٩) فقد كان لديهم :

١ - من الآلات الوترية : العود القديم ذو الاوتار الاربعة ، والعود الكامل ذو الاوتار الخمسة (١٤٠) والشهروود (١٤١) والطنبور (١٤٢) والقيثارة والمزهر ، والكنارة ، والقانون ، والنزهة ، والشقرة أو الشقير .

(١٣٨) ملخص عن نفع الطيب ١٢٩/٣ . الحفنى سزرياب موسيقار الاندلس ص ١١١ - دكتور ع . ع الحجى « تاريخ الموسيقى الاندلسية » ص - ٣١ -

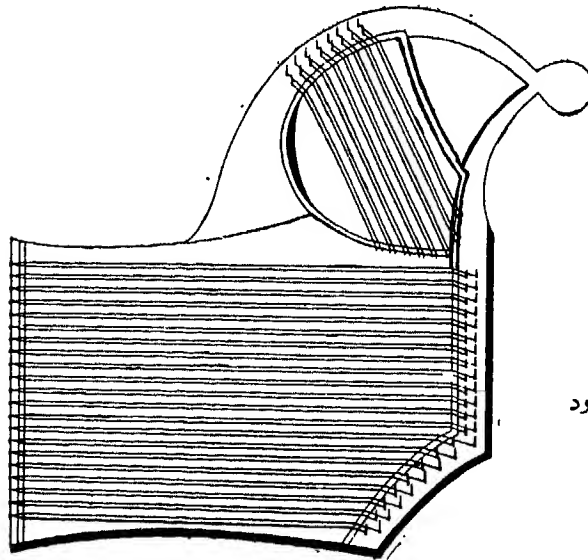
(١٣٩) دكتور الحفنى « زرياب » ص ١١٠ كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الاول المنعقد في القاهرة عام ١٩٣٢ .

(١٤٠) عود زرياب المبتكر .

(١٤١) وعند الفارابى الشاهروود (والشهروود ايضا) الصورة

(١٤٢) وقد ذكر الفارابى في كتاب الموسيقى الكبير بحثا عن هذه الآلة مع وضع رسم لها الشكل (٢٨)

وهذه صورة الآلة :

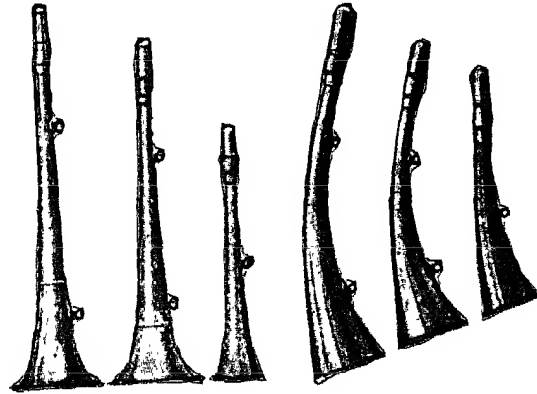


آلة الشاهروود

ومن الآلات الوترية ذوات القوس : الرباب على اختلاف أنواعها ، وقد أصبحت جميع هذه الآلات فيما بعد تستعمل في العالم الأوروبي الغربي مع تحريف في اللفظ والاسماء ، وعلى سبيل المثال لا الحصر أعطى بعض هذه الاسماء كما صار تحويرها حسب اللهجات الأوروبية المختلفة . القيثارة أو القيثار - (Guitar) الرباب (Rubebe) أو (Rebec) وهى التى أخذت عنها عائلة الكمان . والشقير (Echiquier) (١٤٢ مكرر) وأترك العود الآن لأفرد له دراسة خاصة ألخص فيها ما جاء في الموسوعات الغربية في وصفه ومركزه ودوره في الموسيقى الغربية دون تعليق أو تحريف فنى لما ورد في المراجع الغربية حول العود .

أما المزهر - وهو عود ذو وجه من رق الحيوان فقد أخذ عنه البانجو - وأما الكنارة أو الجنك فيعنيان الهارب (Harp) ، والهارب من الآلات المصرية القديمة التى وجد رسمها منقوشا في الآثار الفرعونية - .

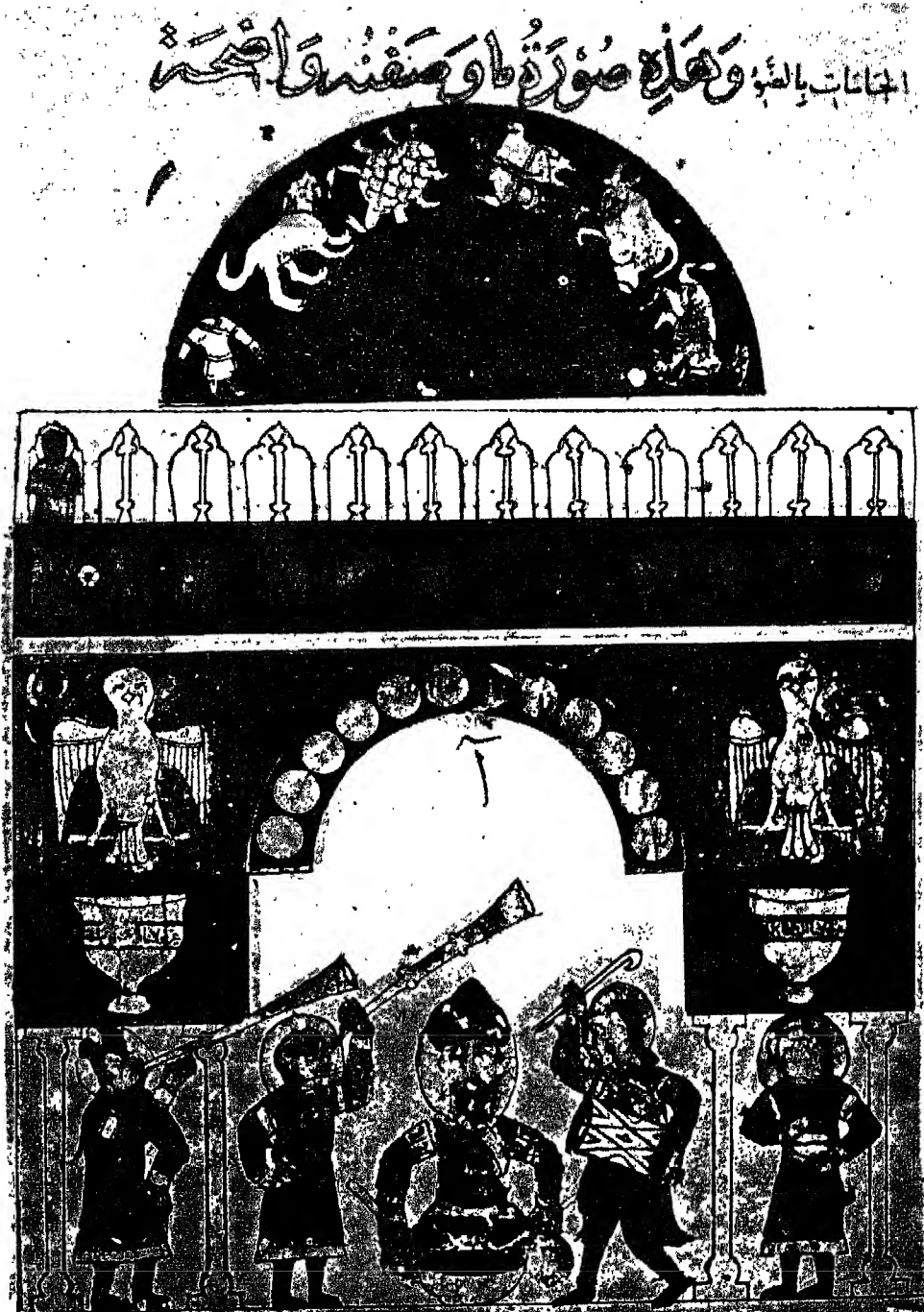
ومن آلات النفخ (- أ - الخشبية : المزمار - وعنه أخذت عائلة الاوبوا (Haut-bois) شكل - ٢٩ - والسرنا - أو الصوناي - والناى والشبابه واليراع والزماره والقصبه والموصول والصفارة .



- ب - النحاسية : البوق (أو الصور) والنفير (وجمعه انفار) . وشكل - ٣٠ - يبين بعضاً منها .

(١٤٢ مكرر) ويعتقد ان هذه الآلة من المبتكرات التى ابتدعها زرياب وهى ذات ملابس سوداء وبيضاء متناوية في مواضعها وقد أخذت عنها اسلاف البيانو في ما بعد ، والى عهد قريب كان يعتقد ان آلة البيانو وهى الوحيدة التى يمكن للغرب التباهى بابتكارها حتى جاء الباحث الكبير - كورت زاكس ليحفز هذا الزعم ويرد الـ (Echiquier) الى أصله العربى وبالتالى يرد أصل البيانو واسلافه الى هذه الآلة . وبذلك يرتد البيانو الى أصل عربى اندلسى (زريابى) كما جاء في قاموس :

Nouveau Dictionnaire de Muïques ان « الشقير » هو الاسم القديم لآلة الكلافسان Clavecin ويعتبر الكلافسان من اسلاف البيانو وعليه صار تعديل السلم .



والآلات النحاسية مستوحاة من قرون الحيوان لذلك أطلق على ضرب منها اسم ال :
قرن وحوار الى (Cor, Corn, Horn) ثم أصبح (Cornet) وعاد الينامحرفا لنطلق اسم (قرنيطة)
على آلة (ال) (Clarinette) والنفير صار (Anafil) وجمعه انفار وحرف الى (Fanfar)
واصطلح في الغرب على اطلاق (Fanfar) على الفرق الموسيقية النحاسية بجملتها - أى استعمل
الجمع للجميع . (١٤٣)

الآلات الايقاعية :

ومن آلات النقر والضرب الايقاعية تنقل :الدفوف (Adufe) والغربال والبندير (١٤٤)
(Pandero) (١٤٥) والصنوج (Sanajas) وكان يسمى الاعشي (صناعة العرب) كما تقدم .

والكاسات والمصفقات .. وقد تكون الكستانيت حسب ماسبق شرحه ، والقضيب
والنقارة (Naker) أو (Nacaire) والقصعة (Cassa) والطبل (Timbale) أو (Timpani)

(١٤٣) ارجو الا يمتد القارئ ان هذا التحليل هو اجتهاد شخصى منى او ان مصدره الاساسى عربى ، كلا .
انه حصيلة لدراسات قام بها مستشرقون وقد جاء على لسان الباحثة الالمانية دكتورة « سيجريد هوتكه » فى كتابها
« شمس الله على الغرب فضل العرب على اوربا » ضمن الفضل الخاص بفضل زرياب على اوربا (حسب رأى
الباحثة الالمانية) وآراء بعض المستشرقين المهتمين بتراث الموسيقى العربية ودورها فى العالم امثال : ريبا / وبالنشيا /
وبرنسال / وكوت / ودوزى / وغومس وغيرهم من المفكرين والباحثين الغربيين الذين قارنوا بين امثلة من الشعر الفرنسى
والالمانى والانجليزى والى ايطاليا والبرتغالى والاسبانى مع ما استحدث فى الاندلس من نظام اشعار الموشحات والازجال ،
مبرهنين بهذه الامثلة ومستشعدين بها على ان ما استجد فى اوربا من اوزان الشعر انما كان انعكاسا لما احتوته
الاندلس من هذه الالوان المبتكرة وقد اثبت هؤلاء المستشرقون ان بعض قوالب القصائد المسماة - بالاد (La Ballade)
والاغنية العاطفية (La Chanson courtoise) وغيرها من قصائد المتروبادور (ب) وهم يدعمون وجهات
نظرهم بالمقارنة بينها وبين اسماء الموشحات واجزائها . الخ ...

وقد اورد العفنى قائمة باسماء المستشرقين فى « زرياب » موسيقار الاندلس .

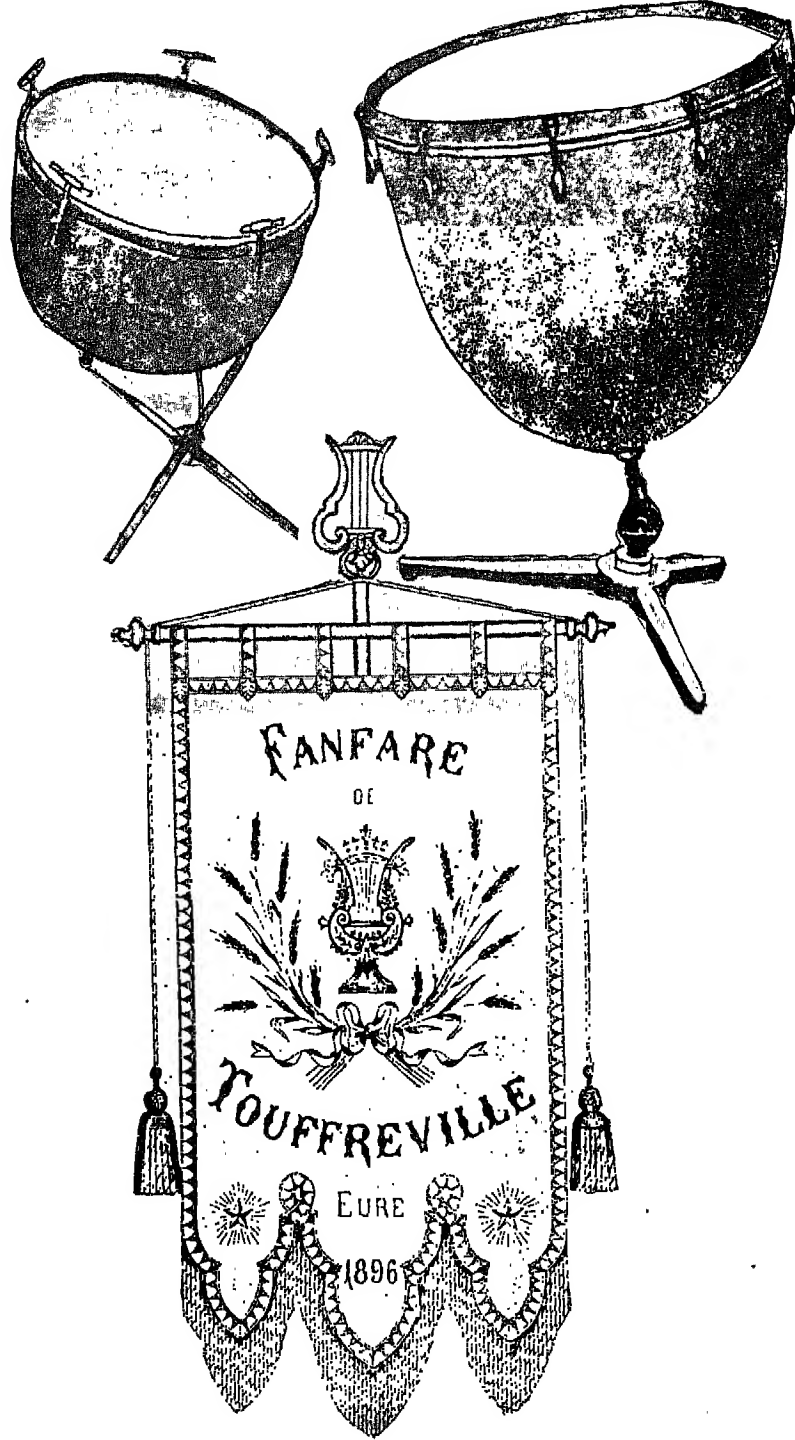
(١٤٤) وقد ذكر قاموس (Nouv. Dict. de Mus.) اسم البانديرو Pandero على رسم لالة وتربة صندوقها
مربع مستطيل مشدود عليها اربعة اوتار ولها زنديشيه زندا لعود، ويقول بان اصل الالة انجليزية وهو من عائلة العود .

١ - تاريخ الادب الاندلسى زرياب موسيقار الاندلس ص ١٧٠

ويقول بعض المستشرقين المذكورين ان اصل لفظ ال (Troubadour) مصدره عربى وهو مركب من كلمتى - دور
طرب - وعلى جرى عادة الترجمة عند الغربيين فى تقديم الصفة على الموصوف انقلب اللفظ من دور طرب الى
(طرب دور) وحرف اللفظ (طروبا دور) وهذا قريب من المنطق ، لان ادوار الطرب فى الموشح تتمثل بمقطع اول
يسمى دور اول يليه مقطع آخر على نفس الالحن يسمى - الدور الثانى واذا لم يكن للموشح خاتمة (وهذا وارد فى الكثير
من الموشحات الاندلسية القديمة ، فيكون الموشح مؤلفا من الادوار فقط التى يشترط فيها ان تكون من نوع الطرب ولا
شئ يمنع ان تكون التسمية الدارجة فى ذلك الزمان على الموشحات الخالية من الخاتمة اسم (دور طرب) وجمعها
ادوار طرب .

(١٤٥) يقول نفس المرجع ان البنديرو ايضا آلة ايقاعية تشبه الرق ذى الجلاجل المستعمل فى الموسيقى الاسبانية عند
ال Gitans وان مصدرها اندلسى وفى نفس المرجع آلة وتربة تسمى (Bandurria) بستة اوتار وهى آلة
اسبانية ، فتأمل .

الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية



وتقول الدكتورة « سيجريد هونكة » في فصل من كتابها أفردته لفضل زرياب على أوروبا من زاوية : نشر فن الفناء ، فقالت ما ملخصه :

« أما الدور الهام في نقل فن الفناء العربى الى القصور الملكية المسيحية فقد قام به الجوارى الاسيرات اللواتي كانت القصور الملكية المسيحية تحرص على الاحتفاظ بهن للموسيقى والفناء والرقص والسمر ، وان ذلك لم يكن مقصورا على القصور الملكية فحسب بل وقصور الاشراف أيضا ، وكان هؤلاء المغنيات يتحلين بحلى الاندلسيات ويلبسن لباسهن ، وكن فتيات جميلات وسيدات جميعهن سمرات البثرة سوداوات العيون يرقصن رقصات اندلسية غاية في الروعة . وكن يعاملن الناس معاملة كريمة غاية في الظرف ، كما كان يتمتع هؤلاء المغنيات العربيات بتقدير وحب عظيمين . »

وتعتبر شخصية زرياب أبرز وأعظم شخصية في عصره بالاندلس من حيث المكانة - بعد شخصية يحيى بن يحيى - فقد كان لكليهما اثر كبير في التقدم الحضارى الذى أصابته الاندلس على أيديهما كما جاء في تاريخ المسلمين وآثارهم في الاندلس : للدكتور السيد عبد العزيز سالم ص (٢٣٢ - ٢٣٤) .

ولن أدخل في التفاصيل التقنية الفنية التى كان يطبقها زرياب في معهده على تلاميذه ذلك انها تهم المشتغلين في ميدان التعليم الموسيقى ، والتلقين الفنائى ، انما يجدر بى تسجيل أنواع هذه المراحل للمعلومية ، ولتأكيد ما كان لدور زرياب من تأثير في المدرسة الموسيقية الغربية في ارقى عصورها الفنية .

١ - في تعليم أصول الفناء الذى كان قبل زرياب يلحن تلقينا عن طريق تكرار اللحن بلسان المعلم - أو الملحن على مسمع الطالب أو المطرب حتى يتم حفظه (١٤٦) نصا ولحنا وايقاعا واداء ، وتفاعلا مع المعنى . وقد جعل زرياب تعليم اللحن على مراحل كما يلى :

مرحلة ١ - تعليم الايقاع في تعاقب النبضات في قراءة الشعر ، بمصاحبة الايقاع والمد اللفظى بنقرات يطبقها الطالب على آله الايقاعية . وهى آلة الدف - في هذا الاصطحاب ، وبذلك يحسن الطالب وقع الزمن في الايقاع ويضبط حركاته وبالتالي يحسنه .

مرحلة ٢ - ب - دراسة اللحن في شكله الساذج البسيط - أى بدون التحليات والزخارف للحنية (١٤٧) التى تضاف عليه مسحة من الجمال اللحنى التزيينى البديع .

(١٤٦) وبكل أسف لا يزال حتى الان في مشرقنا العربى من يتبع او يضطر الى اتباع هذه الطريقة البدائية لضعف الثقافة الموسيقية لدى كبار مطربينا ومطرباتنا ، حيث لا مندوحة من تلقينهم اللحن عن طريق السماع - وقد اصبح الامر سهلا والحمد لله بعد انتشار اجهزة التسجيل التى انقذت الملحنين من اضاعه وقتهم في التحفيظ المبنى الذى يبعث الملل لدى كل من الملحن والمغنى .

(١٤٧) كالتحليات والزخارف التشكيلية في فن الرسم والنقش كالتى يطلق عليها في أوروبا - أرابيسك (Arabesque) وقد اطلق اسم ارابيسك على ضرب من المعزوفات الموسيقية في أوروبا تعتمد مثل هذه الزخارف والتحليات الموسيقية العربية الطابى والشكل التالى - ٣٢ - يمثل مقطوعة من هذا النوع الموسيقى .



مرحلة - ج - ترجيع الصوت - اللحن - مدعوما بما رُصّع به من حلية في الاطار اللحني مع اظهار العواطف متفاعلة مع المعنى في ادائه اللحني ، وباندماج متفاعل مع الكلمة ، حتى يكون له التأثير الكامل في مشاعر سامعيه ، ويتم له الهدف المنشود في السيطرة عليهم ويجذبهم الى الاجواء التي يخلق بها ويضطربون لسماعه .

وكانت المناهج في المعهد الموسيقي تشمل تعليم مختلف أنواع : العزف، والفناء ، والتلحين والشعر بسائر عروضه ، والرقص - وكان الاقبال عليه عظيما ، يقصده الطلاب من كل فج - من العرب ومن غير العرب . من داخل الاندلس وخارجها ، مما جعل للمعهد أعظم الأثر في نهضة الفنون الموسيقية والشعرية في تلك البلاد التي امتد الكثير من فنها الى أوروبا ، وسبق ذكر ما كان للجواري العربيات من أثر في أنحاء أوروبا من الناحيتين الفنية والاجتماعية .

ومن الذين تخرجوا « في معهد زرياب الموسيقي » عدد كبير من اعلام المطربين (١٤٨) والمطربات : أولاده الاربعة، عبد الله وعبد الرحمن ومحمد وقاسم (١٤٩) وابنتاه « عليه » و « حمدونة » فمارسوا الفناء وزاولوه ، علما ان ابنته حمدونة تزوجت احد وزراء الدولة . وكاد ابنه عبد الرحمن يحتل مكانة أبيه لولا غروره واعتداده بنفسه . ومن القيان تخرجت كل من « منفعة » التي دخلت قصر الامير عبد الرحمن و « مصاييح » التي تفزل بها ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد وغيرهم .

« وأوجد زرياب طريقة تطبيق الايقاع الفنائى على الايقاع الشعري والفناء على اصول النوبة الاندلسية واسلوبها . ولقد غذى الموسيقى الاسبانية بمقامات وسلالم عديدة كانت مجهولة قبل زمنه وابتدع طريقة جديدة في الفناء واصبحت معها الوصلة الموسيقية تستهل بالنشيد أو الاغنية دون اللجوء الى النقر أو الايقاع . ومن ثم، ينتقل المفنى الى لحن آخر موزون بالايقاعات الثقيلة ، ثم البسيطة . وتختتم الوصلة بالمحركات والاهازيج (١٥٠) تبعا لمراسيم زرياب ، وقد ألف اسلم بن أحمد بن سعيد كتابا في اغاني زرياب (١٥١) وهو - اعنى زريابا - أول من فكر باستبدال مضارب العود المصنوع من الخشب بمضارب اخترعه من قوادم النسر ، وقد ظل هذا المضارب حتى يومنا هذا أفضل مضارب رغم جميع المحاولات والتجارب التي أجريت خلال العصور لاستبداله ، فهو الى جانب ليونته في انحنائه على الوتر صعودا وهبوطا ، دون أحداث أى تأثير على الرنات الصادرة عنه ، فانه يساعد على المد بعمر الوتر ، ذلك انه لا يخدش الاوتار بالسرعة التي تنتج عن استعمال الخشب وغير الخشب من صنوف المضارب .

(١٤٨) عن نسيب الاختيار - الفن الفنائى عند العرب - ص ١٥٣ .

(١٤٩) وهكذا يكون قد نجح من ابنائه اربعة فقط من اصل ثمانية دخلوا المعهد عند تاسيسه .

(١٥٠) سمر شيخانى - اشهر المغنين عند العرب (ص ٢١٢٩ - القرى ، ١٢٧/٣ احسان عباس تاريخ الادب الاندلسى - عصر سيادة قرطبة (ص ٣٩) . دكتور ع . ع الحجي تاريخ الموسيقى الاندلسية .

(١٥١) الحميدى ، جذوة المقتبس ، (ص ١٣٧ - ١٦٢) احسان عباس تاريخ الادب الاندلسى (عصر سيادة قرطبة ص ٣٩) دكتور ع ٩ ع الحجي (تاريخ الموسيقى الاندلسية ص ٣٣)

وارتفع شأن زرياب أكثر فأكثر بعد أن تحول طلاب وطالبات المعهد الموسيقي إلى معلمين ومعلمات ، وانبثت الجوارى المشرقيات يعلمن الأحرار من نساء الأندلس تلك الفنون في حشمة ووقار ، ولم تكن المرأة الأندلسية أقل شففاً بالفناء من اختها في العراق والشام .

وهكذا نجد أن الفن الغنائي والموسيقى قد انتشر على السنة الكبير والصغير في الدور والقصور وفي كل مكان، وأصبحت قرطبة مسرحاً عظيماً يغنى ويعزف ويرقص « وسرعان ما وجدنا في قرطبة مجالس للفناء بمستوى لا يقل عظمة وفخامة عن مجالس بغداد ، حتى لقد اشترك في أحد تلك المجالس الأندلسية ما تثنان من المفيين والمفنيات ليضربن بمختلف الآلات من عيذان وطنابير ، ومزامير . (١٥٢)

وبلغ من شهرة التطور العلمى والثقافى الحضارى والفنى مبلغاً جعل **جورج الثانى ملك انجلترا (١٥٣)** أن يرسل بابنة أخيه الأميرة «دوبانت» على رأس بعثة من بنات الإشراف يرافقهن رئيس موظفى القصر الملكى الذى يحمل كتاباً من جورج الثانى ملك الانجليز والقال والسويد والنرويج إلى **الخلافة هشام الثالث** ومعه التحف النادرة .

اقتطف بعض الفقرات الهامة مما جاء فيه :

« بعد التعظيم والتوقير ، فقد سمعنا عن الرقى العظيم الذى تمتع بفيضه الصافى معاهد العلم والصناعات فى بلادكم العامرة ، فاردنا لابنائنا اقتباس نماذج هذه الفضائل لتكون بداية حسنة فى اقتفاء اثركم لنشر نور العلم فى بلادنا التى يحيط بها الجهل من أركانها الأربعة الخ . .

ويختتم الرسالة بما يلى :

« وقد زودت الأميرة الصغيرة بهدية متواضعة لمقامكم الجليل ، أرجو التكرم ، بقبولها مع التعظيم والحب الخالص .

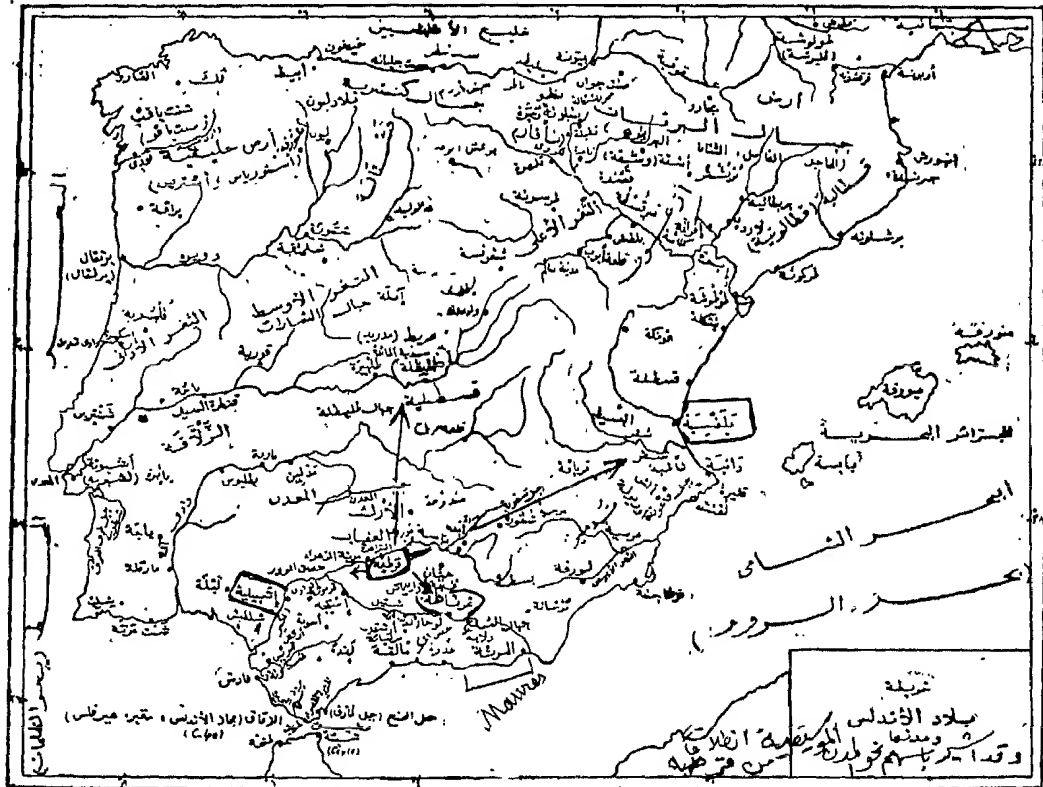
من خادمكم المطيع «جورج»

وكانت الهدية عبارة عن شمعدانين من الذهب الخالص طول الواحد ثلاثة أذرع ، مع أوان ذهبية أخرى عددها اثنتان وعشرون قطعة ، رصعت بأبدع النقوش وتعد من التحف النادرة .

ويذكر المؤرخون أن البعثات توالى على الأندلس بعد دخول زرياب إليها بسبعة أعوام تقريباً (عام ٢١٣ هجرية) وأن عدد أفراد البعثات فى هذا العام بلغ **سبعمئة طالب وطالبة من أسبانيا والمانيا وفرنسا . . .**

النور يشع من قرطبة فيملا الدنيا :

وبدئى ان يكون لانتشار سمعة المعهد الموسيقى القرطبى هذا تأثير على بقية البلدان الاندلسية الدانية منها والنائية . وانتشرت تلاحين زرياب ، وفي تلاحين زرياب قد نجد الاساس الذى انبثق عنه الموشح (١٥٤) من بعد ، وفي التنقيصات التى كان يرددها الزامرون قد نجد اصول الازجال « وما ان عمت الالجان الخارجة من المعهد على السنة خريجييه حتى انتشرت المعاهد الموسيقية » فى اشبيلية (Seville) وطليطلة (Toledo) وبلنسية (Valencia) وغرناطة (Granada) وغيرها (١٥٥) انظر الخريطة .



(١٥٤) احسان عباس ، « تاريخ الادب الاندلسى - عصر سيادة قرطبة » ص (٤٠) - ع . ع الحجي . « تاريخ الموسيقى الاندلسية » (ص ٣٦) .

(١٥٥) دكتور ع . ع الحجي « تاريخ الموسيقى الاندلسية » ص ٣٦ .

وقد أولع الاندلسيون بالموسيقى ففدت اشبيلية ، تحت حكم بنى عباد ، موثلاً للموسيقى والفناء ، حتى ان **المعتد العباسي** نفسه امير اشبيلية - المتوفي ٤٨٨ هـ - ١٩٠٥ ميلادية كان يحسن الانشاد والضرب على العود . واشتهرت اشبيلية كذلك بصناعة الآلات الموسيقية وتصديرها . وقد **أورد المقرئ (١٥٦) - نقلاً عن ابن سعيد - انه اجريت مناظرة بين يدي منصور بن عبد المؤمن ، بين العالم الفقيه ابي الوليد بن رشد - الحفيد - والرئيس ابي بكر بن زهر ، فقال ابن رشد لابن زهر في كلامه : « ما ادرى ما تقول ، غير انه اذا مات عالم باشبيلية فاريد بيع كتبه حملت الى قرطبة حتى تباع فيها ، واذا مات مطرب بقرطبة فاريد بيع تركته حملت الى اشبيلية » .**

وهكذا نرى ان اشبيلية قد اخذت المبادرة في نشر الموسيقى والفناء بعد قرطبة ، ولا غرو في ان الطبيعة في اشبيلية وهى التي يخترقها نهر الوادى الكبير (١٥٧) ولقبت « عروس الاندلس » فاوحت الشعر والفناء وحيانا الترنم الذى دخل على الموشح متمماً لاحساس موسيقى عميق ، وتكملة لنبضات ايقاعية تتراقص على شفطي مفن يبحث عن اوزان جديدة ، تعكس ما في نفسه وتحرره من الاوزان الرتيبة والقافية المترمة .

فيولد الموشح وتتوالى الازجال . وينشأ فن معاصر جديد ونسمع « الكلمة الفنوة الحلوة » فتصيح الالحان بتواقيع جديدة تتناوب وتتناغم فتضج بها الاثدة مرحة وجبورا ...

ولنقرأ بعيوننا (لا باصواتنا) هذه الموشحة الشهيرة **لابن زهر الاشبيلي** ، فنجد ان تناغم الصياغة تعكس لنا الرقة والحنان ، فتفنيانا عن الحاجة الى تفسير الكلمات في توقيعها النغمي والايقاعي المتلاحم المتلون .

ما للموئ	من سكره لا يفيق	ياله سكران
من غير خمر	ما للكئيب المشوق	يندب الاوطان

• • •

هل تستعاد	ايامنا بالخليج	وليالينا
او يستفاد	من النسيم	الاريج مسك دارينا
او هل يكاد	حسن المكان البهيج ان يحيينا	

الخ ...

وهنا وقفة من جديد ، فالآراء مختلفة في تحديد اسم الموشح الاول ويقول **الدكتور جودت**

(١٥٦) نفح الطيب ١٠/٦٦

(١٥٧) حرف الاسم فاصبح (Guadaluquivir) وهو نهر جميل تظلل الاشجار جوانبه ، يحيط به السحر الحلال وتصيح على افنان اشجاره الاطيار وتسرح فيه القوارب تحمل المتنزهين جيئة وذهابا .

الركابي (١٥٨) « وإذا كان المؤرخون قد اتفقوا على أن هذا الفن نتاج اندلسي فإنهم قد اختلفوا في مخترع الموشح ». ثم يقول أن هناك روايتان الأولى تسمى « أوئل الوشاحين - محمد بن محمود (حمود) القبرى الضرير (١٥٩) . والرواية الثانية تستشهد بما يذكره ابن خلدون في المقدمة حيث يقول : « وكان المخترع لها بجزيرة الاندلس مقدّم بن معافى القبرى . من شعراء الامير عبد الله بن محمد الروانى (١٦٠) وأخذ عنه أبو عمر (١٦١) أحمد بن عبد ربه صاحب العقد الفريد الخ ... » (١٦٢) .

وإيا كان مخترع الموشح فإن منطلقه كان ولا شك الاغنية الموشحة التى انطلقت الى العالم الغربي فنسج على منوالها القوالب الغنائية المتعددة، أهمها وأقربها فى البناء (القلب الالمانى) الذى اشتهر فى عصر فرانتز شوبرت وانتشر فى أوروبا ، وكان أن توجّج شوبرت ملكا على عرش هذا النوع من الفناء واعنى بذلك : اغنية ال (Lied) وجمعه (Lieder) .

ومن ألوان التواشيح الاندلسية الغنائية اقدم هذا النموذج الذى يظهر طريقة تقطيع اجزاء الموشح موسيقيا : دور اول A ثم دور ثان A خانه B ثم دور ثالث A (ويسمى السلسلة او المغطاء) . مثال ذلك الموشح التالي :

موشح بالذى اسكر من عرف اللما

دور اول	بالذى اسكر من عرف اللما	كل كاس تحتسيه وجبب
دور ثانى	والذى كحل جفنيك بما	سجد السحر لديه واقترب
خانة	والذى اجرى دموعى عندما	عندما عرضت من غير سبب
دور ثالث	ضع على صدرى يُمناك فما	اجدر الماء باطفاء اللهب

التحليل العملي لتركيب الموشح :

١ - يوضح اللحن الاول على كلمات الدور الاول .

٢ - يكرر اللحن الاول على كلمات الدور الثانى .

(١٥٨) فى الادب الاندلسى (ص ٢٨٧)

(١٥٩) ويستشهد بـ الذخيرة القسم الاول ، المجلد الثانى (ص ١)

(١٦٠) كانت خلافته من سنة (٢٧٥) حتى سنة ٣٠٠هـ)

(١٦١) لا « أبو عبد الله كما ورد خطأ فى مقدمة ابن خلدون (عن الدكتور الركابى « نفس المرجع »)

(١٦٢) ونشر الدكتور عبد الوهاب الاهوانى بحثا فى مجلة الاندلس الاسبانية (العدد ١٣ - ١٩٤٧) اثبت فيه أن كلا من الشاعرين الاندلسيين المنسوبين الى قرية (قبرة) معروفان، ولهما تراجم مدونة ولهذا فليس من داع لأن نفترض أن الاسمين تحريفا لواحد عن الثانى « كما جاء فى بعض الروايات » .

ويعجب بعض المؤرخين المستشرقين فى أن يكون اختراع الموشح صادر عن شاعرين كلاهما من قرية واحدة هى قبره وكلاهما فى عصر واحد هو عصر الامير عبد العزيز بن محمد الروانى - ويتساءل المؤرخون انفسهم . لماذا لا يكون اختراع الموشح متعدد المنابع فى وقت واحد وقد بعثت على تكوين هذا الفن عدة مؤثرات اجتماعية واقليلية وادبية وغنائية .

٣ - يوضع اللحن الثاني بترتيب آخر وقد يكون الاختلاف .

أ - باستبدال الصورة الايقاعية بصورة أخرى او بتقطيع الكلمات بطريقة أخرى .

ب - باستبدال النغمة او الطبقة في طبيعة السياق اللحني .
(وفي هذا الموشح استبدلت الطبقة فقط) .

ج - بتعديل يشمل الايقاع والنغمة والطبقة .

يشترط في اللحن الثاني ان ينتهي بنفس الصورة التي انتهى عليها اللحن الاول اي لحن الدور .

٤ - يكرر اللحن الاول على كلمات الدور الثالث - المسمى سلسلة (أو غطاء) .
والسلسلة قد تكون ذبلا على الخانة وتتبع بالغطاء .

- وينتهي الموشح

اما قالب الليد (Lied) فان ترتيب ادواره كالآتي :

دور اول A ثم دور ثان A .

يراعى في صياغة اللحن ان تتفاعل الالحن بتكرار معدل بين الصورة الاولى A والصورة الثانية A وهذا التعديل لا يغير في جوهر الصورة البنائية في هيكل الموشح .

وبعد ذلك تأتي صورة جديدة ، وقد تكون مبنية على إيقاع جديد لتغيير معالم اللحن والإيقاع وارتفاع الطبقة اذا امكن ويسمى مقطع B ويقابله في الموشح « الخانة » وفي خاتمة B تعود الصورة او جزء منها، ويراعى في العبارة الموسيقية الرابعة او A ان تأخذ الصورة الانتهائية الواردة في الـ A محط تام « حيث يصير الختام مبنيا على الصورة اللحنية والإيقاعية التي دخلت بها الاغنية . وبالمقارنة نجد ان لحن الـ : Lied والموشحة من ينبوع واحد . انما الاثبات الذي نجده هنا هو عامل التاريخ والزمن بين عصر الموشحة وما كانت عليه المانيه في ذلك الزمان ، ثم عصر شوبرت والزمن الذي يفصل بين العصر الذهبي للـ Lied .

يقول نكلسون (Nichelson) (١٦٣) في اوائل القرن التاسع كانت اللغة العربية هي لغة الوثائق الرسمية . . وفي هذا الوقت ترجم قسيس من اهل اشبيلية التوراة الى اللغة العربية لتعلم الى الطلاب بلغة شائعة .

ويقول « كوند » (١٦٤) ان ادب اسبانيا مأخوذ عن ادب العرب وتأثر به ، ولا شك ان الاسبانيين مدينون للعرب بلغتهم وآدابهم ومعرفتهم الفلسفية . . . » .

(١٦٣) عن التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية للدكتور احمد شلبي (ج ٤ ص ١٢٣) .
(A lieterary History of the Arab p. 476)

(١٦٤) التاريخ الاسلامي نفسه (الجزء نفسه ص ١٣٤)

ثم يقول الدكتور أحمد شلبي (١٦٥) تحت عنوان : « من الفكر الاسلامي للفكر الغربي » ، منذ نهاية القرن الثاني عشر كانت أهم المؤلفات العربية في الموسيقى قد تمت ترجمتها الى اللغة اللاتينية ، وقد تمت هذه الترجمة في مدينة توليدو (Toledo) ولا تزال آثار هذه الترجمات ظاهرة في الموسيقى الغربية حتى العهد الحاضر إذ يتجلى فيها ما نقله (France of Cobogne) (١١٩٠ م .) وهو الى حد كبير يتبع الكندي في أبحاثه الموسيقية ، وبعد فرائكو المذكور هذا ظهرت رسالة بعنوان (Ochetus) وهي تنسب الى (John of Garland) وموضوعها دراسة الانغام ، ويرى الدكتور حتّى - المؤرخ اللبناني المعاصر - احتمال اقتباس عنوان هذه الرسالة : اوقاتيس (Ochetus) من كلمة « ايقاعات » العربية - أي انها محرفة عن اللفظ الاصلي - ايقاعات - وبالتالي اقتباس موضوعها نفسه من الفكر الاسلامي .

ثم يستشهد صاحب التاريخ الاسلامي والحضارة الاسلامية بما اقتبسه الغرب - بالاضافة الى الموسيقى الايقاعية ودراسة الانغام - الكلمات الاصطلاحية الكثيرة في الموسيقى ويعدها - وقد سبق ان اتينا على ذكر بعضها مع المقارنة في بحث الآلات ، ثم انه يضيف الى المنقول للغرب ايضا القانون (The Kanoon) والبانديره (وباللغة العامية (Pandero) .

هذا ولا يمكننا الاسترسال في تعداد الشواهد والاثباتات (وقد تعدينا الصفحات المقررة لهذه الدراسة) لذلك سأعطي الآن صورة موجزة عن دور العود في تطور الموسيقى الاوروبية ، والذي يعتبر في نظر غالبية الباحثين انه من أصل عربي ، وقد اشار **كورت زاكس** الى ان موطنه الاول كان سومر وبابل (١٦٦) وبالنسبة الى التدوين الموسيقي المعاصر ايضا فانه من الانصاف للعود ان نذكر دوره فيه رغم ما يدعيه بعض علماء الغرب من ان العرب لم يعطوا نماذج للتدوين الموسيقي سوى بعض الرموز المرتبطة بالابجدية العربية مرسومة على أوتار العود كما أعطاها الفارابي .

ان هذا القول وحده يثبت نقطة الانطلاق في التدوين الموسيقي على اساس الجدول Tablature الذي رافق التدوين الموسيقي للعود في انحاء اوروبا واقتبسوا عنه وتفننوا بتحديد الدرجات والازمنة منذ دخل العود اوروبا حتى اواخر القرن السابع عشر . وانتشر في الغرب قبل تطور التدوين المتداول اليوم ، وسمي حينها بالجدول الفرنسي ، وحينما آخر بالجدول الالماني او الجدول الاسباني ، وذلك حسب الاساليب التي اتبعت في التعديل على مصطلحاته . وقد جاء

(١٦٥) نفس المرجع السابق (ج - ٤ ص ١٤٦) .

Our Musical Heritage

(١٦٦) « تراث الموسيقى العالمية » ترجمة دكتورة سمحة الخولي

تأليف كورت زاكس .

في كتاب الاغاني للاصبهاني عن التدوين الموسيقي العربي ما يؤكد ورود التدوين بشكل مثير فاعل ،
عندما كتب « (١٦٧) :

« ان اسحاق كتب الى ابراهيم بن المهدي بجنس صوت صنعه (١٦٨) واصبعه ومجراه واجراء
لحنه (١٦٩) ففناه ابراهيم من غير ان يسمعه فادى ما صنعه . وقيل : وكتب اليه بشعره وايقاعه
وبسيطه ومجراه واصبعه وتجزئته واقسامه ومخارج نغمه ومواضع مقاطعه ومقادير ادائه
واوزانه ففناه » . وهذا يؤكد الوضوح اللحني والايقاعي في التدوين وهما العنصران الرئيسيان
في الكتابة والقراءة الموسيقية المتداولة اليوم . - الباحث - .

اذن فقد كانت الكتابة الموسيقية بالنسبة اليهما لهواً ولعباً وتسليات يتفننون بها . وكانت
الغازا اصطلاحية في ما بينهما فلم تنتشر في عصرهما ، بل سجل اسسها الفارابي ونقلها زرياب
وانتشر « التبلاتور » او الجدول في اوربا . وفي ما يلي نماذج للجدول الموسيقي للعود Luth
كما ورد عند العرب وفي كل من فرنسا ، والمانيا ، وايطاليا ، للمقارنة فيما بينهم ، ثم للمقارنة مع
مظهر المدرج الموسيقي الصغير المعاصر الذي قد يكون مستوحى من الجدول بدوره - شكل -
٣٤ - أ - ب - ج - د - هـ - و - .

ويثبت هذه النظرية ما جاء في كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الاول المنعقد في القاهرة ١٩٣٢
فيقول : « ظلت أوروبا حتى القرن السابع عشر تستعمل التدوين الموسيقي الآلي على شكل جدول
(تابلاتور) يبين مواضع النغمات من الاوتار ، وكيفية العزف وقد أخذت هذا النوع من التدوين
عن العرب » . واعطى - فانسيان داندى - V. D. Indy - في مؤلفه الضخم : « التأليف
الموسيقي » نماذج اقرب وأوضح مثال : - انظر شكل - ٣٥ - .

وهكذا يتضح لنا ما كان من تأثير للموسيقى العربية على الموسيقى الأوروبية والحضارة
الأوروبية ايضاً .

العود ، اصله ودوره . كما جاء في كتب العالم الغربي

المرجع الغربي / أ - (تعريف بالآلة) : لوت - Luth - بالفرنسية / Laute بالالمانية /
Lute - بالانجليزية / Laud بالاسبانية / Chelys باليونانية / Liuto بالاطالية /
Testudo باللاتينية . والعود آلة موسيقية قديمة من آلات النقر الوترية ، وهى مكونة من

(١٦٧) الاغاني الجزء - ٩ - ص ٥٤ .

(١٦٨) اى بجنس لحن وضعه - ابتكره وكتبه -

(١٦٩) اصبعه يعنى مواع الاصابع على الاوتار ومجراه اى الانتقال من صوت الى آخر بتنقل الريشة والاصابع
اما اجراء لحنه فيعنى عباراته الموسيقية وتجزئتها الايقاعية وقد وجدنا عند الفارابي مصطلحات ايقاعية وكذلك مصطلحات
لحنه وجمعت مما فكونت لحننا وايقاعا مقروئين .

س ن م ن	ح ط ي ط
س . . ن ك ل	ح . . ن ك ك
س . . . ي ط ي	ح . . . م ن م
س	ح

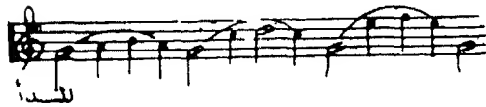
(الثاني) (٢) :

س ن م ل م ن	ح ط ي ك ي ط
س . . . ك ي ط ي ك	ح . . . ل م ن م ن
س	ح

(١) والأول من الأمثلة الثلاثة التي بالجدول ، هو الانتقال من المبدأ الثلاثة نغم ثم العود اليه بالانعطاف من الثالثة الى الثانية :

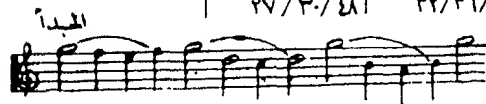
١ - صعوداً من المبدأ إلى الأعلى :

ح . ط . ي . ط | ح . ل . ن . ك | ح . م . ن . م | ح .
 صول . لا . سي . لا | صول . دو . ري . دو | صول . ي . فا . مي | صول .
 ٢٤ / ٢٧ / ٣٠ | ٢٤ / ٢٢ / ٣٦ | ٢٤ / ٤٠ / ٤٢



٢ - هبوطاً من المبدأ إلى الأسفل :

س . ن . م . ن | س . ل . ك . ن | س . ي . ط . ي | س .
 صول . فا . ي . فا | صول . ري . دو . ري | صول . سي . لا . سي | صول .
 ٤٠ / ٤٢ / ٤٨ | ٤٨ / ٣٦ / ٣٢ | ٤٨ / ٣٠ / ٢٧



(٢) والثاني من هذه الأمثلة الثلاثة ، هو الانتقال من المبدأ بأربعة نغم ، ثم العود اليه بالانعطاف من الرابعة على السهم التي انتقل عليها .

تُتَبْ تُتَبْ تُتَبْ تُتَبْ تُتَبْ

١. الطريقُ نسلُكُه في إنشاءِ ثانیِ مرکباتٍ^(٢) المُفَصَّل ، وفي ترتيبِ كلِّ
ها أنحاء من الترتيب ، وكلِّما كثرَ أزمانُ كلِّ دَوْرٍ من أدوارِ ١٠٦ س
ت ، كان اختلافُ ترتيباته أكثرَ .

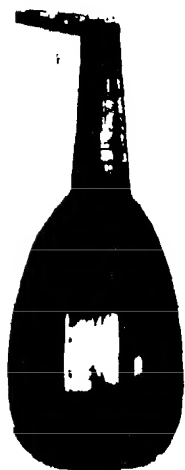
وهذا الإيقاع ، هو من جنس « حثيث المتفاضل الثلاثي » الثاني ،
الذي يقدم فيه الأعظم من الزمانين مقدما على الأصغر ، والقدماء
من العرب ، كانوا يسمون هذا الإيقاع باسم (حثيث الرمل) ،
وهو عكس دور الماخوري ، ويوقعونه بالنقرات :

<p>دور الماخور "حثيث الرمل" من جنس حثيث المتفاضل الثلاثي (٦ من ٨) ١٤ = ٦</p>	<p>تُتَبْ تُتَبْ تُتَبْ تُتَبْ تُتَبْ</p>
--	---

واذا صوغت أرمته هذا الإيقاع ، فآخذ من جنس خفيف المتفاضل
الثلاثي ، فانهم يسمونه (الرمل) .

(« ثاني مركبات المفصل » : يعني المركب المفصل الثاني ، وهو
المتفاضل الرباعي ، والمستعمل من هذا الصنف هو ما يتساوى
فيه زمانان ، وأما الأصناف الباقية فغير مستعملة لكونها من
المركبات التي يمكن أن تنشأ من البسائط .
وفي سختي (د) و (م) : « ... في إنشاء باقى مركبات المفصل » .

Quand mon may An Instruction to set all Musick in Tablarure for the Lute

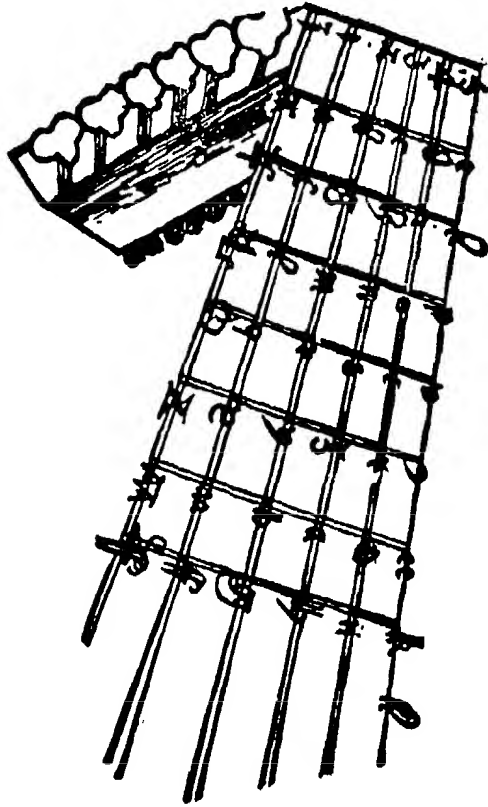


[lute] « vieux (on » 2 4, plus haut]

Esta pavana es a. n.
 ouado de rra leni
 ouado con rra po
 os lmeos de la pava
 ia pasada y todos
 os brucan balla
 cre losos valgan
 agora en compau.

43

Sabe que agora se sigue en el octauo quaderno de musica para cantar y
 tener que en la fablea del presente libro es bice q ballariades. En el que
 ballareys villancicos y sonadas en castellano y en portuguez y en tra-
 uelico. las cifras coloradas es la voz que se ba de cantar por que es prime-
 ro el villanco: así como esta en la vibuela y sabido bte de saber: segund es las cifras
 coloradas mirando q cuerda dela vibuela tocan y aquella cantar es.



الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية

Alto 23 leantz.

De Nachtegaal
in de wilde

fin

ARABESKE

G. Karganoff

Andante, con moto

The musical score for 'Arabeske' by G. Karganoff is presented in a single system. It begins with the tempo marking 'Andante, con moto' and a dynamic of 'pp'. The score is written for piano, with a treble staff and a bass staff. The music features a variety of notes, rests, and ornaments. Key performance instructions include 'dolce' (sweet), 'espressivo' (expressive), 'sostenuto' (sustained), 'marcato' (marked), 'cresc.' (crescendo), and 'decresc.' (decrescendo). The piece concludes with a 'pp' dynamic and a 'sostenuto' marking.

الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية

LA NOTATION

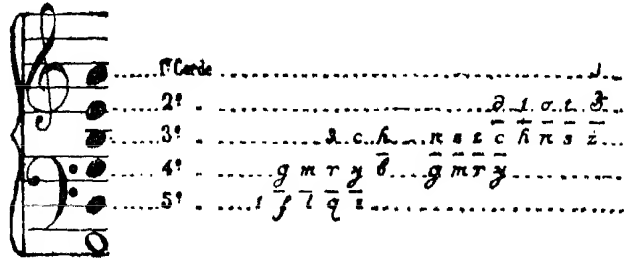
e, une série chromatique traduite en tablature de



الجدول
الارماني

Tablature
Allemande.

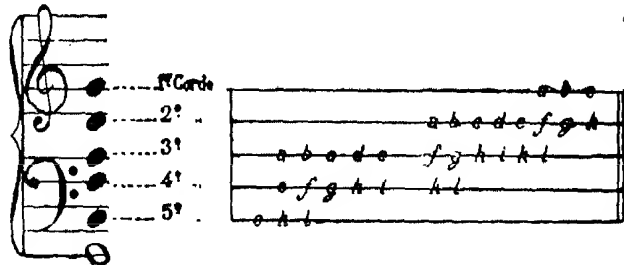
Accord
du
luth



الجدول
الفرسي

Tablature
Française.

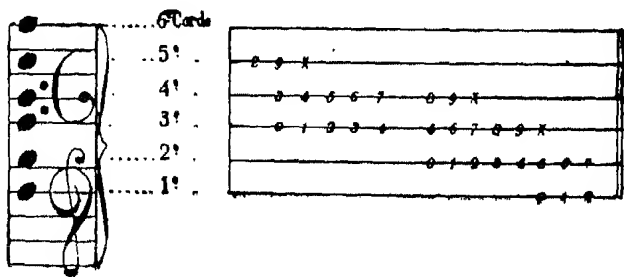
Accord
du
luth



الجدول
الارماني

Tablature
Malléme.

Accord
du
luth



هيكل يشبه حبة اللوز من أصل شرقي وقد جلبها العرب الى أوروبا في القرن التاسع، وشيئا فشيئا انتشرت في اسبانيا ثم في ايطاليا وعمت أوروبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر (١٧٠) .

المرجع الغربي / ب - تعريف الآلة (لوت Luth) : - آلة موسيقية عريقة في القدم، عربية او فارسية ، تشبه نصف اجاصة . من آلات النقرالوترية ، وقد لعبت دورا يعتبر من أهم الادوار في تاريخ الموسيقى الآلية - يقصد في أوروبا - خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وأصل التسمية عربية (âd - عود) وينتمي الى عائلة الكيتار (Guitare) ومنها عائلة الكيتار القديم المسمى (Guitare Mauresque) نسبة للموريتانيين . وقد دخل الى اسبانيا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر . وعرف بـ : (Al-Ud) وحرف الى (Laud) في اسبانيا ثم (lut) في اللهجة الفرنسية القديمة (١٧١) .

المرجع الغربي / ج - عن الموسوعة الموسيقية الفرنسية - Fasquelle : - وفي هذه الفقرة يستحسن تلخيص شيء من بعض ما كتب في الموسوعة الفرنسية - Fasquelle - لأن تقديم الشرح الكامل كما ورد فيها حول العود وتاريخه وأهميته والدور الذي لعبه والذي يمكن ان يلعبه يضيق عنه عدد الصفحات المقررة لهذه الدراسة بكاملها ... !

وهكذا فلسوف أحاول التعرض لأهم ما يتعلق بدراستنا هذه (على ان أفرد للعود وحده دراسة وافية خاصة تليق بمكانته التي يكنها له عالم الموسيقى الغربي نفسه) .

يقول الكاتب في عرض مستفيض حول أصل العود وما تحدر عنه من عشرات الآلات التي كوّن كل منها عائلة مستقلة برزت عبر الاجيال الاوربية والشرقية القديمة المندثرة ، والتي لم يبق منها سوى ما كشفت عنه الآثار في الحفريات او الرسوم والنقوش المحفورة على جدران القصور والهياكل الاثرية والاواني الفخارية - وغيرها من المستندات والرسوم والصور) .

ثم يستعرض الادوار التي تنقل بها في مختلف العصور وفي جميع الحضارات في الامم العريقة في القدم ابتداء من أقدم أثر - يعود الى عصر قدماء المصريين - مارا بجميع ادوار التاريخ القديم والوسيط حتى يصل الى عصرنا الحاضر .

وبديهي ان استعراض تاريخ آلة العود على النحو المذكور بشكل مستفيض يحتاج الى عدد ضخم من الصفحات خصوصا اننا سوف نتعرض له بالتحليل والتعليق والشرح وغيرها مما يحتاج الى خرائط ورسوم وصور الخ ...

وسأحاول في ما يلي حصر وتلخيص كل ما من شأنه ان يساعدنا على اثبات دور العود كألة عربية كان لها الفضل العميم على موسيقى العالم الغربي بشهادة علماء الشرق والغرب . وعلى أمل تقديم تاريخ العود في دراسة شاملة مقبلة باذن الله .

(١٧٠) عن القاموس الموسيقي : Nouveau Dictionnaire de Musique par : Paul Arma, et Yvon Tieno

(١٧١) عن القاموس الموسيقي : Dictionnaire de Musique par : Roland de Candé

تقول الموسوعة : - Luth - اسم مولدالات وترية مصنوعة من جسم رنان تمتد أوتاره فوق لوحة على صندوق الآلة من طرف الى آخر بشكل متواز مروا فوق زند تجرى عليه الاصابع اثناء العزف . والعزف يكون نقرا ، اما بواسطة الاصابع المجردة او بحك الوتر بواسطة الظفر . - ويلاحظ ان **الاصابع** وردت بصيغة الجمع ، اي ان العزف يكون على أكثر من وتر واحد وبأكثر من صوت واحد في آن واحد (الباحث) .

ثم تقول :

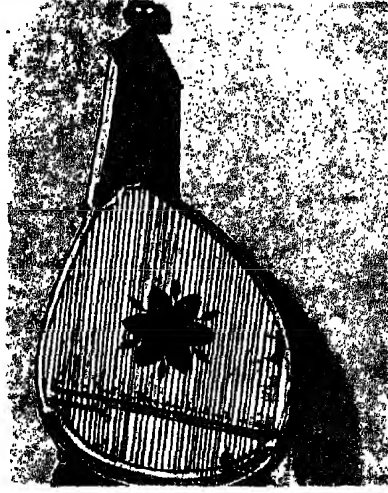
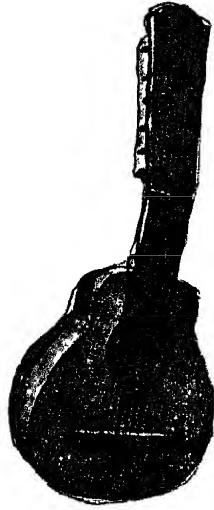
... وجد العود عبر العصور بأشكال واحجام مختلفة حسب البلد والعصر اللذين دخل في مجتمعهما ، وتبعاً للمستوى الحضارى والاجتماعي والفني في ذلك البلد والعصر الذي لعب دورا فيه . وهكذا فقد كان العود أساسا للكثير من الآلات التي ظهرت بأشكال متعددة ، منها المستدير ومنها المحذب والاجاصي واللوزي والمثلث الزوايا ... وباحجام مختلفة بعضها الكبير وبعضها الصغير او المتوسط او ما كان زنده قصيرا او طويلا او بين هذا وذاك . ومنها ما كان ذا مشط (١٧٢) او بدونه ... الخ

ويعود الزمن بالعود حسب الاكتشافات الاثرية الى عهد المصريين القدماء حيث وجد العود ذو الزند الطويل ، وبعد المصريين اطلق الاغريق على العود اسم - Trichordon او - Pendura - ، وكما ان العود كان نادرا عند اليونان كذلك كانت الحال في روما .

ثم يستعرض الآلات الهندية والصينية العديدة التي تحدرت عنه وعن العائلات الوترية المشتقة منها ، شارحا اشكالها ومواصفاتها وفوارقها ، الى ان يصل بنا المطاف الى منطقة الشرق الادنى حيث ذكر هنا اسم العود كما يلفظ عربيا - L'ud - ويشير الكاتب الى مراجعة كلمة - ud - . وقد أورد صورة جانبية للعود وأخرى وجاهية . الاولى من مجموعة - A.C.L. - والثانية من - Conservatoire Bruxelles - وجاء تصنيف العود تحت الرسم ضمن الآلات ذات الطبقات الحادة ، بينما نستعمله نحن في طبقات متوسطة هي اقرب الى الجهير في اوتاره الخينة . ثم يستطرد الكاتب :

« وكلمة عود عربية صرفة وقد تركت اسمها الى التسمية الاوروبية (المحرفة) : لوث - Luth - وكان انتقال العود الى أوروبا بواسطة الموريتانيين - وهم سكان جبال المرتة - Maures - عند المتوسط - عبر اسبانيا (انظر الخارطة شكل - ٣ -) حيث سمي - L'aud - تحريفا للعربية - L'ud - أى العود - وقد دأب صانعو الآلات الموسيقية - الذين يطلق عليهم (حتى اليوم) : Luthior نسبة للعود - على التفنن والابتكار في تطوير صناعته . وتدرج العود من اربعة أوتار الى ان اصبح العدد الكلاسيكي لاوتار العود في أوروبا ، احدى عشر . وكان تدرجه هذا خلال العصور الوسيطة بشكل سريع ، وبقيت اوتاره مزدوجة حتى بعد غزوة أوروبا وتبوءه عرش الآلات ، وشيئا فشيئا بدأت تظهر الوترية المنبثقة عنه الى ان جاء القرن السابع عشر حيث

ابتكر العديد من اصناف العود المتطورة لتفى بالحاجة على مدى التطورات الموسيقية في التأليف والتلحين ، ولحاجة العازفين الى ضرورات الجديد في تقنية العزف وتطبيق المعزوفات المعقدة البناء مما يتطلب طواعية من الآلة ومهارة من العازف . . . وظهر العود المسمى Luth Théorobé - Archiluth - (١٧٣) والـ Chitarron - Théorobe Chitarron وغيرها الكثير . ثم يقول : وقد وضع في العود دراسة أدبية هامة في أوروبا في أواخر القرن السادس عشر . والشكل -٢٦- يبين لنا مراحل التطور في صناعة العود وتحسنه عبر القرون الوسطى .

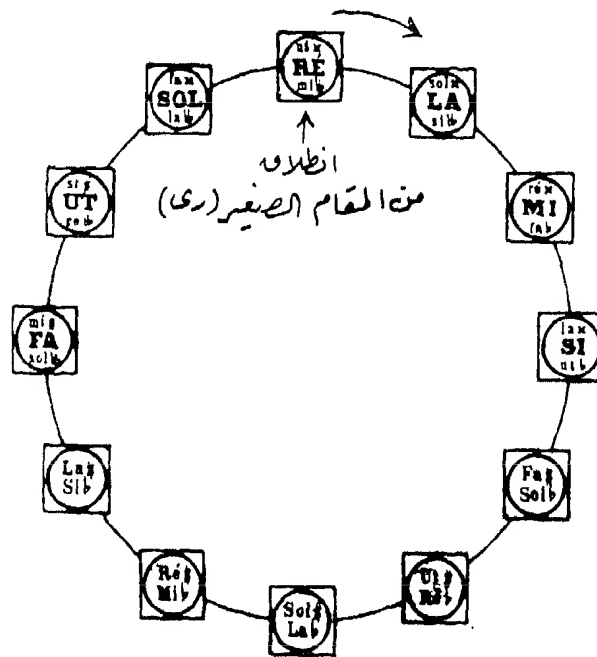


(١٧٣) وتشاء الصدف ان يسافر الزميل العراقي الاستاذ منير بشير وهو عازف العود المصنف Soliste virtuose - الى أوروبا حيث جرت مناظرة بين عوده العربي والعود الأوروبى المسمى - لوث Luth وذلك في بعض العواصم الأوروبية وفي مسابقتها الجامعية وعلى مستوى الأوساط الأكاديمية في أعلى مستوياتها وتكلمت الصحافون عن عودنا العربي الاصيل واجمع النقاد على ان العود العربي كان يبدو من جميع الوجوه أكثر شبابا من العود الابن . والشكل ٣٣ - يمثل الاستاذ منير بشير يعزف على عوده وعن يمينه يبدو أشهر عازفى أوروبا على العود - Luth ويدعى غى روبر - وهو يشد على عوده احد عشرة من الاوتار المزدوجة .

وفي الفصل الثاني يتكلم عن الدور الهام الذي لعبه العود في القرن السادس عشر ، حيث كان الى جانب دوره كآلة لها شخصيتها وطابعها الخاص وصوتها الرقيق الشاعرى دور آخر جديد برز في المصاحبة -L'Accompagnement- للفناء الكلاسيكى الافرادى الغربى بما فى فن (الاصطحاب التوافقي L'Accomp. Harmonique) هذا من روعة توافقية دسمة :

وفي الفترة الواقعة بين القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر ، ظهرت مؤلفات جديدة من نوع الكونشرتو (Concerto) وهي مؤلفات معدة خصيصا لظهار براعة العزف الافرادى بالتناوب والتجاوب والتناظر بين المجموعة الاوركسترا لآلة والعود - الباحث - (١٧٤) .

« وكان المؤلفون يتسابقون فى التأليف لهذه الآلة بحيث صار للعود مجموعة ضخمة من المؤلفات من مختلف الاشكال والالوان » .



- شكل ٢٧ -

(١٧٤) ومن اهم هذه المؤلفات اختار المجموعة التالية:

- Bach, OEUVERES our Luth
 Vivaldi Concerlito pour luth et Orchestre a cordes
 Newsidler, Garsi de Parma, Pieces pour Luth.
 Dowland, The First Book of Ayres.
 Le Roy, Aires de Cour

وعن أهميته التاريخية والفنية قال الكاتب : « يعتبر العود من الناحيتين التاريخية والفنية ذا شأن عظيم ومكانة رفيعة المقام ، وانه لمن المرغوب فيه ، منذ اكثر من نصف قرن ، السعي باخلاص لتعده تثبيتا لمكانته وعودة نهضته متحليا بسيماء التطورات التي وصل اليها الفن الموسيقى في هذه الايام » .

ثم يعدد الكاتب حسنات الآلة من الوجهة « الهارمونية » وطاقتها البوليفونية « بصورة عامة فيؤكد انها تمتاز بروعة الوقع التوافقي الجميل للاصوات ، خصوصا عندما ينقر على الاوتار بالديوان المتألف (Octave Harmonique) (يعني بالعزف على وترى القرار والجواب معا حيث تتصاعد الرنات الهارمونية جذابة اخاذة تسحر الالباب بروعة وجمالا لحسن تناسقها في الاسماع) .

(وهذا نحسه في العزف البسيط المعروف لدينا ، وذلك عندما تنتقل الريشة مناوبة بين وترى القرار والجواب لنفس العلامة وبشكل شبه متلاحم - الباحث -) .

والى هنا اكتفى بما لخصته مما كتب في الموسوعة الموسيقية (Fasquelle) حول « العود » ودوره وامكانياته ومكانته في اوروبا ، لاقيم وضعنا هنا في شرقنا العربي الكبير في هذه الحقبة من التاريخ ...

لقد تمكن زرياب لوحده من غزو العالم خلال فترة جد قصيرة في عمر التاريخ وبناء الامم . فماذا كان سلاحه ؟ ... العزيمة والثبات والثقة .. وما الذي كان يدعمه ؟ . المال والدولة ... والاستقرار . فالمال يمثل العصب المادى لسد الحاجة .. كل الحاجة .. ومن جميع وجوها ، وبالدولة دعم معنوى مطلق يشجدهم ويشدد العزائم .. وبلاستقرار ترتاح النفس فيبعث النشاط وينطلق فتنفجر ينابيع المواهب المعطاء ...

ولا تكفي المواهب وحدها ان لم يساندنها العلم .. وكان ان فتح اول معهد موسيقى على مستوى علمى راق . وفاقته شهرة زرياب ومنجزاته ما وصل اليه نجوم السينما والاذاعة والتلفزيون في العصر الحديث ، وراح انشاء المجتمعات الراقية ، كل المجتمعات في كل الامم تتبع مبتكرات زرياب حتى في طريقة تصفيف شعره واصلاح هندامه والعناية باناقة واعداد موائده في المناسبات والولائم ، حتى اصبح خاصة النبلاء والاشراف في العالم يلتزمون بتقليد كل ما يصدر عنه من تصرف ، ليشار اليهم بانهم السباقون في مجاراة عصر زرياب سيد الاناقة والدوق الفني الرفيع طرقة .

فأما المواهب .. فانها متوفرة . واما العلم فقد اصبح ميسورا في بعض العواصم العربية وعلى مستوى مقبول ، واما التخطيط والتوجيه واحتضان المواهب الجاهزة علميا ودعم استقرارها ومساعدتها على التفرغ للعطاء ... فلا !!! المؤلف الموسيقى القادر على العطاء علما وموهبة يعجز عن التنفيذ ! لماذا ؟ لسعيه وراء رزق عياله . ولحاجته للاوركسترا ايضا ، ذلك السلاح الفعال ، للقيام بتجارب ضرورية تضع الاسس العلمية الدوقية للبوليفونية العربية ذات السلم الـ (Ultra-Chromatique) وهي غير متوفرة لديه واذا ما اراد جمع مثل هذه الاوركسترا لحسابه الخاص فانه لا عجز من ان يقدر على تأمين صرف أتعاب العازفين . فما العمل اذن ؟

الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية

ـ في القاهرة يوجد اوركسترا سمفونية وعليها ان تساعد المؤلفين الموسيقيين العرب في تجاربهم ثم لعرض الناضج المتكامل منها على جمهورها .

ـ في بيروت يوجد اوركسترا سمفونية (وقد وضعت اخيرا تحت تصرف المؤلفين البوليفونيين للقيام بتجاربهم وقدم الاوركسترا اعمالا موسيقية لبنانية عربية سمفونية تناوبت فيها حكايا عصر امجاد بلقيس واسطورة السندباد وسحر الشرق العربي وحي التراث الاندلسي .

ـ وفي بغداد تم تشكيل نواة لاوركسترا سمفونية؟؟

ـ وفي الشام (دمشق) بدأت الاستعدادات لايجاد نواة لمثل هذه الاوركسترا (كما بلغنى) ولكن ليس المهم وجود هذه الاوركسترات لتعزف اعمالا غربية من القرون الوسطى او العصر الحديث ، بل رسالتها تتم بمؤازرتها للمؤلفين الموسيقيين العرب ممن نالوا قسطا وافرا من العلم والثقافة الفنية والادبية والاجتماعية ، وخبروا اسرار موسيقاهم العربية ، واكتسبوا تجارب الموسيقى العالمية ليبدأوا من حيث انتهى غيرهم ، وليكونوا نقطة الانطلاق الجديد لمستقبل رائع .

ولن يكون هناك نجاح مالم يكن بين العواصم روابط وتعاون فنى ، وقد اصبح بالامكان قيام مثل هذا التعاون بعد قيام :

« المَجْمَع الموسيقي العربى » الذى انبثق عن جامعة الدول العربية وبرعايتها . (ومن أهدافه الرئيسية احتضان الموسيقى العلمية وتشجيعها) .

وقد درجت شخصا على اجراء حلقة اتصالات مستمرة مع الزملاء اعضاء المجمع الكرام ، وذلك عن طريق المراسلات الدورية من اجل تبادل الاراء حول كل جديد يطرأ من تجارب فردية الى نشاطات جماعية فى سبيل تعاون صادق مثمر بين اعضاء مجعنا الموسيقي العربى الفتى .

وكان ان لمست تجاوبا مشجعا من حضرات الزملاء الاعزاء ، وتكاد لا تمر تجربة جديدة فى بلد عربى الا واُتلقى اخبارها ، كما اننى بدورى اعلم من يهمهم الامر من الاعضاء بكل ما امر به من تجارب وابحاث .

وكننت فى مؤتمر الموسيقى العربية الثانى الذى عقد فى المغرب العربى فى فاس بتاريخ ٨ - ١٨ / ٤ / ١٩٦٩ - وهو المؤتمر الذى مهد لقيام مجعنا الموسيقي العربى - قد عرضت دراسة نظرية حول سلالنا الموسيقية العربية ووضع الاسس الهارمونية لها مؤكدا ايمانى بافضلية اعتماد السلم المعدل للموسيقى ذات الارباع وعلى اساس السلم ال :

(Ultra-Chromatique) ودعمت وجهة نظرى هذه بعرض نموذج عملى يطبق البوليفونى والبوليفونى - اى تعدد المقامات (Polytonic) بسلالم عربية تسير بشكل افقى (Horizontale) وعمودى (Verticale) فى وقت واحد - وبالات شرقية غير معدلة - .

وقد لمست تشجيعا من حضرات الزملاء اعضاء الوفود العربية دفعتنى لمتابعة هذه التجارب ، والتوسع بها فعمدت الى بناء قالب موسيقى علمى وهو قالب ال (Fugue) وأمرت فيه جميع

الاساليب العلمية البوليفونية المعمول بها عالميا ولكن على اساس المقامات الشرق - عربية من ذوات الارباع - بواقع ابعاد تتضمن ثلاث ارباع الصوت - .

وسوف اعد مجموعة من هذه الاعمال لتكون مدرسة علمية - لا لتسمع من قبل الجمهور ، بل لتكون عونا ومقياسا علميا للعاملين في ميدان التأليف الموسيقى العالي فيرجعون اليه في ابحائهم وتجاربهم كجدول يضم جميع الشروط الخاصة بالبناء التوافقي (Construction Harmonique) على ابعاد السلاسل الشرق - عربية الكلاسيكية المتداولة .

ولكن هناك عقبة تحتاج الى تذليل ، وهي ايجاد العائلات الهوائية من نحاسية وخشبية (Instruments a Vent Cuivres et Bois) تستطيع تأدية السلم ال : (Ultra-Chomatique) .

وكان قد عرض في مؤتمر فاس للموسيقى العربية المذكور آنفا محاولة جريئة قام بها عضو وفد العراق الشاب السيد حسام يعقوب ، حيث شاهدنا تصميمنا لصنع آلة الفلوت قادرة على تنفيذ السلم ال (Ultra-chromatique) والتي (في الواقع) يمكنها حل هذه المشكلة من زاوية واحدة تختص بالة الفلوت وعائلتها فقط ، وهذا لا يكفي طبعا . ذلك اننا بحاجة الى قاعدة تشمل جميع الآلات الهوائية ليكون البناء الهندسي في الخطوط الهارمونية العريضة لكل عائلة مستقلة ذات طبيعة واحدة ، وتنتمي الى نفس الفصيلة متكاملا وغنيا ، بحيث تتجاوب جميع العائلات الآلية في اعمال سمفونية عربية شامخة تساعد على تصوير امجادنا وتراثنا التاريخي النابض بلوحات موسيقية ومسرحيات غنائية بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، فنعيد الصورة الخالدة التي رسخها في سجلات التاريخ زرياب العظيم .

واني مستمر في تجاربي ، وكذلك يفعل البعض من الزملاء المجدين في لبنان والعواصم العربية بانتظار بارقة الامل ..

واخيرا لاحت هذه البارقة حينما تلقيت من الدكتور الحفني رسالة خاصة تبشرني بنجاحه شخصيا في تحقيق الحلم الذي يراودني في تكامل عناصر الاوركسترا السمفونية العربية ، فقد تمكن الدكتور الحفني من ايجاد القاعدة الخاصة والناجحة في ولادة الآلات الهوائية المعنية من نحاسية وخشبية . وحنى الدكتور على الاستمرار في تجاربي العملية وفي كتاباتي السمفونية العربية ووضع القواعد الخاصة بها لانه لن تمضي فترة وجيزة - يقول الدكتور الحفني - حتى تكون العائلات الهوائية جاهزة للعمل والتنفيذ ، وحينئذ يستعد موسيقانا العربية الى متابعة رسالتها الازلية وتقدم الى العالم مدرسة جديدة ، يستعني اليها علماء الموسيقى في العالم من جميع اصقاع الارض للتزود من ينابيع الموسيقى العربية من جديد ، فيعيد التاريخ نفسه اثر هذه الجهود ، وبنتيجة المبادرة ستبقى بلادنا العربية المنطلق الاول والاخير في تصدير الفكر الموسيقي ونشره وحفظ تراثه من الضياع .

وسيسعى الباحثون الينا ، الى جديدها المبنى على التراث الاصيل ، والعالم متعطش الى الجديد ، فكيف اذا كان هذا الجديد يحتضن التراث الكلاسيكي العظيم ؟ ... فلنصمم ولنعمل ... ولنتداول في شئون المستقبل ... ولنعاون بعزيمة وثبات ...

وحيثئذ ... !

وحيثئذ فقط تصدح موسيقانا في ارجاء المعمورة .

ترجمته: صديق غدارته خطاب

الموسيقى والموسيقيون والتوصيل*

خمس مقابلات أجراها جاك بورنوف (١)

Jack Bornoff

المقابلة الاولى

مع لوكشيانو بيريو Luciano Berio

بالاشتراك مع فيتوريا اوتولنجي Vittoria Ottolenghi

(يوليو ١٩٧٢)

* Bornoff, Jack, Music, Musicians, and Communication : Five Interviews, Cultures, Vol. 1, No. 1, 1973, pp. 113-161. Unesco et La Baconniere

في نهاية عام ١٩٧٣ اصدرت منظمة اليونسكو مجلة فصلية دولية بعنوان « Cultures ثقافات » لتحل محل مجلة تاريخ العالم التي ظلت اليونسكو تصدرها من عام ١٩٥٣ وحتى نهاية عام ١٩٧٢ . وقد كانت هذه المجلة مخصصة للتاريخ بأوسع معانيه مسابقة تطلعات العصر الفكرية فقد خرج العالم من الحرب العالمية الثانية وهو يحس بالحاجة الى التأمل والى دراسة الماضي ومراجعة الثقافات مما أدى الى ظهور أعمال تاريخية كثيرة ومتنوعة .

وقد صدر العدد الاول من هذه المجلة وكان بعنوان الموسيقى والمجتمع ، وضم عددا من المقالات والدراسات والمقابلات المتصلة بهذا الموضوع . ومنها مقابلات خمس نشرت تحت عنوان « الموسيقى والموسيقيون والتوصيل » وهي التي نترجمها في هذا العدد * وقد اوردنا تعريفات قصيرة باربعة من الذين أجرى الباحث الموسيقى بورنوف مقابلات معهم ، اما الموسيقار الخامس وهو وبيرو فترى ان المقابلة معه تحتوى على اشارات كثيرة الى حياته وأعماله . كما أضفنا بعد اسم كثير من الموسيقيين تاريخ ميلادهم وتاريخ وفاتهم - ان كانوا من المتوفين - لعل ذلك يساعد على تصور عمل هذا الموسيقار في اطاره الزمني . (المترجم)

(١) جاله بورنوف : باحث موسيقى انجليزى ، اشتغل مساعد رئيس برنامج في الاذاعة البريطانية . وفي عام ١٩٥٢ عين سكرتيرا تنفيذيا للمجلس الدولي للموسيقى (اليونسكو - باريس) . وقد صدر له في عام ١٩٧٢ كتاب بعنوان « الموسيقى ووسائل اعلام القرن العشرين » .

لوكشيانو بيريو ، ولد في ايطاليا عام ١٩٢٥ ، وهو موسيقار ايطالى استخدم التأثيرات الفراغية في مقطوعته « الدوائر » مثلا للصوت والقيثارة والتي نقر . كما كتب موسيقى الكترونية واعمالا تسمح بحرية الاختيار للمؤدين كما في قطعة « الحركات المجتمعة » .

وقد تبوأ بيريو كنفري ومؤلف موسيقى وكقائد للفرق الموسيقية وكمعلم ، مكانة بين قادة ممثلى الحركة الطليمية الموسيقية . ويمتاز أسلوبه بالجمع بين الفسائيق والتعبيرية مع استخدام أحدث التقنيات الالكترونية .

بورنوف

هلا حاولنا أن نحدد عنصر النجاح في توصيل الموسيقى بشكل عام والعمل المعاصر بشكل خاص الى الجمهور ؟

يقاس نجاح العمل عادة بعدد الناس الذين يذهبون لسماعه ، وبحدة التصفيق . ويقاس في ايامنا التي تهيمن عليها وسائل الاعلام بعدد الاسطوانات التي تباع ، وبما يتفحصه مدير برنامج اية اذاعة او تلفاز في صباح اليوم التالي للاذاعة من أرقام الابحاث الخاصة بجمهور المستمعين .

ولهذا دعنا نتناول بالبحث الوقائع الموسيقية « الحية » - الحفلات الموسيقية والمهرجانات وغيرها - ووسائل الاعلام كوسائل كثيرة لتشجيع الموسيقى في هذه الايام .

بيرو

اننى كموسيقي لا اؤمن بتشجيع الموسيقى بشكل عام كسلعة ، وانما اؤمن بتشجيع الافكار حول الموسيقى . وكثرة الافكار حول الموسيقى تناسب مع كثرة الازواضع الثقافية والاجتماعية . ان الوضع الايطالي يختلف عن الوضع الفرنسي ، والفرنسي يختلف عن الالماني ، وهلم جرا . ان تحليل الطريق الى النجاح يتطلب ادوات تختلف باختلاف الاقطار . . . ان سان سينر Saint-Saens (١٨٣٥ - ١٩٢١) في فرنسا اكثر « نجاحا » من شو اينبرج Schoenberg (١٨٧٤ - ١٩٥١) ، وريتشارد شتراوس Strauss (١٨٦٤ - ١٩٤٩) في المانيا اكثر نجاحا من ماهلر Mahler (١٨٦٠ - ١٩١١) ، وفيبرن Webern (١٨٨٣ - ١٩٤٥) وبيرج Berg (١٨٨٥ - ١٩٣٥) في فينا ، وبارتوك Bartok (١٨٨١ - ١٩٤٥) في المجر وفي الولايات المتحدة . وبوتشيني Puccini (١٨٥٨ - ١٩٢٤) ، وماسكاجنى Mascagni (١٨٦٣ - ١٩٤٥) في ايطاليا اكثر نجاحا من ديوسى Debussy (١٨٦٢ - ١٩١٨) . ولكن الحقيقة هي أن فكرة النجاح لا تمت الى حجم ومحتوى العمل « الناجح » نفسه الا بسبب ضعف . وهذا ما يجعلني احس بمقاومة ما لقبول كلمة نجاح دون تمحيص ، انها سمة لعصرنا هذا ، عصر وسائل الاعلام . ان هناك انماطا كثيرة ومتباينة من النجاح بقدر تعدد وتباين طرق تناول الموسيقى . ويعنى النجاح في مقياس العقلية الاعلامية ان يبيع المؤلف الموسيقى اكبر عدد من الاسطوانات ، وان تظهر في الصحف كثيرا . ولكن الافكار حول الموسيقى يمكن ان تمثل تمثيلا ناصعا عملية ثقافية بطريقة بارعة ، وقد يقول المرء قولا يبدو متناقضا حين يصفها بأنها طريقة « صامتة » . ان الابحاث الموسيقية والانجازات التي حققها مؤلفون موسيقيون من أمثال شو اينبرج ، وفيبرن قد غيرت وجه الموسيقى في هذا القرن ، بالرغم من انه قد يقال انها كانا غير ناجحين في أيامهما . ان ربط رؤيتهما الموسيقية وانجازاتهما بفكرة النجاح هي كربط بعض اكتشافات العقل البشرى الهامة مثل نظرية النسبية ببرنامج تلفازي . انه كالقول بان موتيفيردى Monteverdi (١٥٦٧ - ١٦٤٣) وموتسارت Mozart (١٧٥٦ - ١٧٩١) وبيتهوفن Beethoven (١٧٧٠ - ١٨٢٧) . وديوسى كانوا ناجحين ، أو أن ليوناردو دافنشي كان رجلا ذكيا . . . اننى اجد ان هذا كله لا يتصل بالموضوع .

بورنوف

الا يمكن مع هذا تضيق شقة الزمن بين الجهد الهائل الذى يبذله العالم او المؤلف الموسيقى ، وبين الجزاء الذى يحتاجه لكي يتابع جهوده هذه ؟

بيرو

ان هذا يتوقف على نوع الجزاء الذى يحتاجه . اننى اشعر ان العقول المبذعة في هذه الايام اكثر ادراكا لموقعها ووظيفتها في المجتمع منها في اى وقت مضى . ان من الاشياء التي ساهمت فيها وسائل الاعلام هدم الفكرة الرومانسية الخاصة بالبرج العاجي ، حتى انني صرت اشعر ان وجود « عبقرى » منعزل او عبقرية مغمورة او أسوء فهمها (مثل شوبرت Schubert) (١٧٩٧ - ١٨٢٨) اصبح اليوم أمرا بعيد الاحتمال جدا . فلو ان واحدا مثل رامبو قرر اليوم ان يذهب الى افريقيا لوجد وراء آلات تصوير هيئة الاذاعة البريطانية وهيئة الاذاعة الكندية والاذاعة الفرنسية والاذاعة الايطالية ، على اننا ونحن نتعامل مع أعداد كبيرة ، مع وسائل الاعلام ، علينا ان نواجه مختلف صنوف التناقضات . وعلينا ان نوجد وحدة بين الاضداد ، بل وان نكون قادرين احيانا على استخدام الجوانب السلبية في بعض المواقف . ان الموسيقى ستظل دائما في يد الافراد ، وان كانت في نفس الوقت وسائل ادائها في عالم اليوم ، والتعريف بها ، مرتبطة ارتباطا عميقا بأساليب صناعية مثل المذياع والتلفاز والاسطوانات وغيرها .

ولهذا - وبعبارة عملية صرفة (اننى لا اتحدث عن الحياة الروحية او الفكرية) - فان فكرة وجود المؤلف الموسيقى في برج عاجي تناقض اضطرار المؤلف نفسه لقبول وسائل الاعلام كأسلوب لجعل أفكاره مسموعة . وهذا يثير مشكلة ايدولوجية اساسية امام من يرى ايضا في الموسيقى عملية اجتماعية . وعندما يكتب عالم اجتماعي كبير مثل ادورنو Adorno ضد التدوق الموسيقى ، وضد وسائل الاعلام ، يتصور المرء انه يرفض ان يسلم بأن كوشنرتو الكمان لشو اينبرج « ليس ناجحا » مثل نجاح أغنية شعبية يغنيها فرانك سيناترا Sinatra . على ان هذا خطأ ، مهما كان تدوق الموسيقى متدنيا ، لان اقل ما يقال في هذا انه يقارن بين شكلين من الواضح انهما غير متصلين ببعضهما .

لقد اثارت وسائل الاعلام مسألة الاتصال باعداد كبيرة ، كما انها اكدت الآراء المنفصلة والمتباينة لدى جميع المستمعين المحتملين . ان للموسيقى في مجتمعنا وظائف كثيرة طبقا للخصائص الاجتماعية المختلفة - ولا نعنى بذلك الطبقات بالمعنى البورجوازي وانما نعنى البيئات الثقافية . هناك موسيقى تؤدي وظيفة معينة بين الشعب : والتمييز الاساسي في الثقافة الغربية في هذا المجال هو بين ما يسمى بالموسيقى الجادة والموسيقى الشعبية . ولكننا ندرك ان وسائل الاعلام قد اكدت هذا الموقف ، بل اثارته واستغلته في حالات كثيرة . وهى تحتاج الى تقسيم الموسيقى الى فئات حتى تستطيع التحكم في هذه المجموعة الضخمة والمتباينة من الاصوات التي نسميها موسيقى ، وان تبيعها تحت بنود منفصلة . وتلصق عليها اوراقا تحمل اسماءها حتى يستطيع الناس ان يتعرفوا على الانتاج بسهولة . واذ كانت اعراض شيئا فاننى اعارض عملية اللصاق هذه لاننى اعرف دائما ان الورقة الملصقة لاتتفق مع حقيقة المضمون . انك عندما تستطيع ان

تلتصق اسما على شيء ، فان هذا الشيء يكون قد مات او أصبح شيئا آخر . ففكر في « شكل السوناتا » ان ما نقدر عليه هو أن نحس بالعمليات وان نصفها ، لا أن نطلق الأسماء على الاشكال .

بورنوف

انك تعادل ((الصاق الاسماء)) بالبيع ، وتعتبر هذا - نتيجة لايماءات تجارية - طريقة لقتل الموسيقى الحية ...

بيرو

.. لقتل معنى الموسيقى

بورنوف

ولكن هناك الصاق اسماء في الاذاعة ، ولعل هذه هي الطريقة التي يمكن ان تعامل بها الموسيقى معاملة لطيفة جدا . ان فصل القنوات والبرامج وانشاء البرنامج الثالث والبرامج الثقافية ، و ((محطات الموسيقى الجيدة)) في الولايات المتحدة ، كل هذه الصاق اسماء على نحو ما .

بيرو

كلا ، اننى أعنى الصاق الاسماء على الانتاج : موسيقى الطليعة ، والموسيقى المسلسلة ، وموسيقى النفقات الاثنتي عشر ، وموسيقى الكلاسيكية الجديدة ، وموسيقى ما بعد هذا او ما جد بعد ذلك وهلم جرا مما يقابل الفكرة الرومانية القديمة قسم واحكم (فرق تسد) . ان هناك ميلا طبيعيا في العلاقات الانسانية لتقسيم الاشياء للسيطرة عليها بشكل افضل ولترويجها بالطبع .

بورنوف

ألا يمكن ان يعنى هذا في هذه الحالة قسم لتساعد وتعزز بشكل أفضل ؟

بيرو

ان لوسائل الاعلام انتاجا موسيقيا مثيرا للاعجاب ، ولديها موسيقيون مدهشون وبعض مؤلفي الموسيقى المهمين جدا . ولكن ماذا تفعل هذه الوسائل في سبيل تعزيز افكار الموسيقى ؟ ان الموسيقى معلم عظيم وأداة فكرية لمساعدة الناس لاقامة علاقات بين الاشياء ، حتى ولو كان هذا يتم بطريقة مجردة . ولعل أهم دور تقوم به الموسيقى في مجتمعنا هو تعليم الناس كيفية العثور على علاقات بين الاشياء ، بل واختراع هذه العلاقات . ان الموسيقى نموذج من السلوك ، وتمرين على ربط الاشياء لا فصلها .

واذا أراد المرء ان يتم هذا في ثقافتنا التي تسيطر عليها وسائل الاعلام فان عليه ان يتعلم كيف يستخدم هذه الوسائل . ان على أى امرئ مرتبط بمشكلات اجتذاب جمهور كبير ان يكون مدركا للمضمون الداخلى للاشياء ، وان يكون قادرا على ممارسة اختيار صارم لا يتعلق بالاشياء وانما بالافكار .

والنظرة السائدة للوسائل الفنية هي أنها موضوعية ومنصفة ، ومن ثم فهي قادرة على نشر الرسالة الموسيقية بشكل موضوعي . ولكن هذا غير صحيح ، فلكي تكون الوسائل مفيدة حقاً عليك أن تتخذ أولاً قراراً داخلياً ، وأن تكون لديك فكرة واضحة عما هي الأفكار الأساسية للموسيقى ، والآن وجدت نفسك في وضع يماثل الأوضاع الموجودة في بعض البلدان ذات الذوق الثقافي الرفيع ، حيث تعمل الإذاعة والاسطوانة على تخريب آذان وعقول الجمهور الموسيقي الكامنة وذلك عن طريق مستويات الموسيقى الشعبية المتدنية جداً .

وإذا أريد للموسيقى أن تعزز في أيامنا هذه بطريقة نافعة وذات معنى فيمكن أن تستخدم الوسائل ، بل يجب أن تستخدمها على ضوء أيديولوجية .

بورنوف

تجرى في هذه الأيام عدة محاولات مهمة لتوسيع جمهور مستمعي الموسيقى الجادة بحيث برامج على شبكات الإرسال الشعبية - مثل إذاعة لوكسيمبورج أو الإذاعة المحلية الفرنسية - هذه البرامج التي لا تسمع عادة إلا ضمن ما يسمى بشبكات الإرسال الثقافية .

بيريو

ولكن تذكر أن المستمعين يستطيعون دائماً أن يفروا القنوات في خلوتهم في منازلهم . ويمثل هذا أيضاً اختياراً من جانب المستمع . أنني أرى في المدياع تأكيداً لما يمكن أن يقع في الحياة الحقيقية . أن المدياع والتلفاز هما في الأساس أداتا إعلام . وبشبه الحال أخذك كتاباً عن الفن به صور فوتوغرافية للوحات موجودة في مكان بعيد عنك . فإذا كان مثل هذا الكتاب يتناول رساماً عظيماً من عصر النهضة وبيعت من الكتاب نسخ كثيرة فإن ذلك يجب أن يعني أن هذا الرسام يحتل مكاناً هاماً جداً في أذهان الناس . ومثل هذا يجب أن يكون حال الموسيقى من خلال المدياع والتلفاز .

ولكن إلى أي مدى تمثل وسائل الإعلام اهتمام المستمع الحقيقي ؟ إن وسائل الإعلام تتبع قانون **باركنسون** Parkinson مثلها مثل أية أجهزة صناعية كبيرة أخرى ، وكذلك دور الأوبرا وفرق الأوركسترا الهارمونية وكثير غيرها من المشروعات الموسيقية . إذ أن هذا الجهاز يصبح بعد درجة معينة من التعقيد عاجزاً عن إنتاج ما يحتاجه إليه الناس من البضائع ، وإنما يعمل للمحافظة على بقائه وبهذا يصبح عاجزاً عن رؤية سبب وجوده ، ويتوقع على نفسه .

بورنوف

إذا افترضنا أن للإذاعة وظيفة مزدوجة في خلق برامجها وفي عكس حياة المجتمع الثقافية - فإن المدياع والتلفاز يمكن أن يزيدا من شعبية الموسيقى بأعلام الجمهور بالنشاط الموسيقي الخارجي . أن عدداً من محطات الإذاعة قد أوجدت خدمة - على غرار خدمة المجلة - ذات فائدة كبيرة في إعلانها في أوقات مختلفة من النهار والمساء عن وقائع موسيقية في مختلف أرجاء البلاد حتى ولو كان المايكروفون لا يصل إليها .

الا تعمل الاذاعة المحلية السائرة الآن في درب التطور على اقامة جماعات موسيقية اصغر واكثر تخصصا ، حيث سيكون التبادل المستمر بين المحطات المحلية وبين جمهورها المباشر مفيدا تماما للموسيقى ؟

بيرو

اجل . ان لدى تجربة شخصية تتصل بهذا التطور في الولايات المتحدة حيث لم يقتصر البث على الحفلة الموسيقية التي قادت فيها فرقة الاوركسترا السيمفونية الامريكية في مركز لنكولن وانما شمل ايضا التمرينات . غير ان هذا يتضمن نظرة متنوعة جدا للبث الاذاعي . ان هذا ممكن في امريكا ، حيث توجد محطات صغيرة غير تجارية كثيرة اكثر مرونة من غيرها ، وحيث تستطيع ان ترتجل على الفور . وهذا يختلف عن مؤسسات الاذاعة الحكومية او شبه الحكومية التي يجب ان ترسم برامجها قبل تنفيذها بوقت طويل . كما ان هذا يفترض اتصالا ممتازا مع اتحادات الموسيقيين حتى يمكن استخدام اعمالهم في الاذاعة . وعلى أية حال هناك فائدة كبيرة في تقليص شبكات الاذاعة والتلفاز الى وحدات صغيرة ، كل وحدة لها مسؤولياتها الخاصة بها .

بورنوف

بالرغم من أن التلفاز يتمتع من بين جميع الوسائل باكبر عدد ممكن من الجمهور الا أنه كان اقل هذه الوسائل احتفاء بالموسيقى . اننى اعرف ان سلسلة البرامج الاثنى عشر ، التي قدمتها منذ مطلع العام الماضي تحت عنوان « هذه هي الموسيقى والموسيقى » احدثت اثرا عميقا . وقد يكون من اسباب ذلك جراءة التلفاز الايطالى في بثها على شبكته القومية في انسب وقت للمشاهدة .

بيرو

ابتدأت مؤمنا بان المذيع والتلفاز هما في الدرجة الرئيسية اداتا اعلام ، ومن الصعب علي ان ارى ان لهما ما للفرقة السيمفونية او المسرح من وظيفة فنية . فمهما فعلت في وسائل الاعلام فان وجه المسئول فيها سيبرز من خلاله ، ولا يحدث غير هذا الا في حالات نادرة . وفي برنامج « هذه الموسيقى وهذه الموسيقى » اعطيت انا وفيكتوريا او تولنجى فرصة نادرة وحرية في تخيل الجو الموسيقى . فكان ما حاولناه هو ان نزيل الغاز بعض التعلق الشديد بالموسيقى ، وأن نظهر ان ما يجرى ليس هو وراء المسرح بقدر ما هو في عقول الموسيقيين ، وذلك عند جميع من يكرسون حياتهم للموسيقى .

وقد واجهتنا مشكلة استخدام لغة بسيطة جدا واساسية لكسب اهتمام قطاع كبير من جمهور المشاهدين دون ان نخل بالمضمون . وبعبارة أخرى كيف أقول شيئا مهما في نظري ولكنه قد لايعنى كثيرا لجمهور المشاهدين ، دون أن أخون جوهر تفكيرى . واعتقد أننا نجحنا ، لاننا لم ننس الجانب الاجتماعي في عمل الموسيقى وفي الاستماع الى الموسيقى . لقد أجرينا مقابلات مع نحو ثمانين مؤلفا موسيقيا وكثيرين ممن يؤدون الموسيقى ، وزرنا مدارس الموسيقى في مختلف انحاء العالم ، وهكذا استطعنا ان نقدم صورة متعددة عن التفكير الموسيقى الهام الحالى .

فيتوريا أوتولنجي (مخرجة سلسلة برنامج « هذه موسيقى وهذه موسيقى » في التلفاز الايطالي) :

ان من اسباب نجاح هذه البرامج - فيما اعتقد - عدم اتفاقى مع لوشيانو بيريولى حقيقة التلفاز . فانا لا ارى ان التلفاز مجرد اداة اعلام ، وانما اعتقد ان **التلفاز وسيلة جديدة ولعله فن جديد : وما يصدر عنه شيء ابداعي** . ان البرنامج التلفازى يجب ان يكون نوعا من العرض ، نوعا جديدا من الفن الادائى . ومن ثم كانت غايتنا ايضا ان نجعل برامجنا اعلامية ومسلية ، وان نعطي لكل منها قيمة وثائقية ووحدة فنية تتجاوزان الاعلام . ولا كنا قد بدانا من منتصف الطريق فان ذلك قد تطلب شيئا من الاختيار . ان التلفاز اسلوب في التعبير ومن ثم فهو مشابه جدا للفن . ان العمل التلفازي الاصيل مواز ، وان كان ليس مطابقا ، للمسرحية او الرواية او البالية ، او غيرها حتى ولو كان خارج خطط المسرحية التلفازية التقليدية .

بورنوف

ان التلفاز مازال مفتقرا حتى الآن الى شكل فني يخصه ويخصه وحده ... او على أية حال فما يتعلق بالفنون الأدائية (التمثيلية) .

بيريولى

ان كل شيء نفعله ، مستخدمين وسيلة عامة ، هو ايضا تمثيل ، حتى المحاضرة او نشرة الاخبار ...

ف. أوتولنجي

ان الجانب التمثيلي اساسي . فنحن نحاول استخدام التلفاز كأداة ثقافية مستغلين امكانياته حتى في الاشياء الدقيقة ، مع اخذنا في الاعتبار دائما ان التلفاز ليس مجرد بديل للجريدة او لمقالة في مجلة .

بيريولى

كانت بعض جوانب التفكير الموسيقي في مسلسلنا معقدة جدا ، ولم نستطع ان نفرضها فجأة على أسرة راع من رعاة سردينيا ... ولم تهتم بها هذه الأسرة . وكانت المسألة هي في الحديث عن بضعة مشاكل واضحة دون التنازل عنها . وفي جذب الناس الى الافكار المطروحة . واستخدمنا المجازات البصرية كي نعلم ، وكوئنت هذه ايضا عرضا .

ف. أوتولنجي

اعتقد ان هذا البرنامج اثبت اننا عندما نكون مدركين لمشكلات اللغة التلفازية نستطيع ان نمير بطريقة افضل من خلال هذه الوسيلة . ولعلنا لم نمض بما فيه الكفاية في بحث مسألة اللغة التلفازية ... وهذا لا يعنى الكلمات وحدها . ان لغة التلفاز شكل جديد من أشكال التعبير يجب ان تستخدم كما يستخدم الرسام مواده . وعندما نمسك بناصية مشكلة اللغة سيفهم الراعي ايضا .

وهذه المشكلة ذات شقين : فهي مرتبطة بتطور المجتمع - فالمجتمع الجديد سيساعد لفة جديدة - وهناك مسائل أساسية بحاجة الى فهم وحل ، وهي تتبع وسيلة التلفاز نفسها . ومن الواضح ان لفة التلفاز سمعية وبصرية ، ولما كان الرقص والحركة شيئين بصريين تماما فانهما يجب ان يشكلتا عنصرين مفيدتين . ولكنهما ليسا كذلك ، لان الناس قد فقدوا الاحساس العميق بمعنى الإشارة ، كما كان الحال في المهارة المرتجلة الايطالية في عصر النهضة . فهذه كانت موجودة في الثقافات الاولى وما زالت موجودة في ثقافات غير ثقافتنا . ان علينا الان ان نسعى الى شرح افكار يمكن التعبير عنها لجمهور أوسع من خلال الحركة ومن خلال اجسام الراقصين مثلا ، وقد كانت الكلمات تعبر عنها بشكل رائع لجمهور محدود .

بورنوف

وبهذه المناسبة اننى معجب بشكل خاص باستقبال بيرو بما قدمه جلن تتلي Glen Tetley من تفسير بالباليه لعمل Laborintus II التى أبدعتها منذ عهد قريب فرقة الباليه الملكية في مسرح كوفنت جاردن في لندن .

بيرو

أجل ، اننى اعتقد ان تتلي قد استطاع ان يخلق حركة موازية هامة لموسيقى هذا العمل .

ف. اوتولنجي

لنعد بالحديث الى مسلسنا . لقد كان علينا ان نقرر موضوع الموسيقى . هل نبدأ من البداية ؟ لقد اثار البرنامج التمهيدي بعض الاسئلة الاساسية التى كانت في الحقيقة ذرائع مثل « ما فائدة الموسيقى ؟ » و « ماهي الموسيقى » ونحو ذلك . ولكننا قررنا هنا الا نشرح العناصر او النواحي الفنية في الموسيقى ، وان نبدأ من الوسط ، وكأن الجمهور يعرف ذلك عن وعي او عن غير وعي . واستطعنا ان نضمن موضوعنا معرفة تربو كثيرا على ما كان يمكننا ان نضمنه لو اننا شرحنا الف باء الموضوع .

ربما ان برنامج « هذه موسيقى وهذه موسيقى » لم يجتذب جميع جمهور التلفاز في ايطاليا ، ولكنه من غير شك اجتذب جمهورا يزيد مليونين أو ثلاثة ملايين على المليونين او نحوهما الذين يذهبون الى الحفلات الموسيقية . كما انه قد وصل الى كثير من الناس الذين كانوا حتى ذلك الحين لا يهتمون بالموسيقى ، أو ان اهتمامهم بها ضئيل .

بورنوف

ان الذى يساعد على خلق جمهور للموسيقى لا يقتصر على محتوى البرنامج الموسيقي وحده ، وانما أيضا طريقة تقديمه وعرضه ومكانه ضمن مجموع البرامج المذاعة . فهل تجد سياسة خلط أنماط الموسيقى المختلفة ، اي تقديم موسيقى كلاسيكية وموسيقى معاصرة وشعبية ضمن برنامج واحد ؟

بيرو

هذه عملية غير طبيعية توهم بمجتمع واحدلا وجود له . ان هناك درجات مختلفة من التعقيد في الموسيقى : فهناك الموسيقى التى تتحدى العقل ، والموسيقى التى تقتصر على ادخال السرور على نفسك وتدغدغ اذنك ، وهما غير مرتبطتين في معظم الاحيان .

بورنوف

ولكن مما لاشك فيه ان هناك حاجة الى ردم الهوة التى تفصل بين عالم الموسيقى الخفيفة التى غلبت عليها الصبغة التجارية كثيرا ، والموسيقى الكلاسيكية ، وهى ايضا وبشكل ثانوى تجارية وان كانت لا تحب ان تقول ذلك . لماذا نفتقر في هذه الايام الى موسيقى جيدة من نوع اخف ، موسيقى ليس من الضروري ان نسميها موسيقى خفيفة . . . أى كتلك التى يسميها موتسارت مسلية Divertimento ؟ ماسبب ندرة مؤلفي ما يسمى بالموسيقى الجادة الذين يرجعون بكتابة أعمال خفيفة ، أعمال هى بصراحة مسلية Divertente وموجهة الى جمهور الموسيقى الشعبية ؟

بيرو

ان هذا هو دور الموسيقى الشعبى . ان الموسيقى هى دائما للتسلية . . . اما بالمعنى العميق . . . بالمعنى الروحى والفكرى ، واما بطريقة أكثر سطحية . وأحس ان هذا تصنيف زائف نابع عن حاجة وسائل الاعلام لخلق أسماء حتى تعمل وتبيع . اننى اجد تسلية كبيرة فى بعض جوانب عمل كعمل Votre Faust **لهنرى بوسير** Henry Pousseur مثلا (١٩٢٩ -) .

بورنوف

ولكن هذا العمل ليس مسليا ابدا لراعيك السردى . ان تذوق الجوانب المسلية فيه يحتاج الى قدر كبير من المعرفة الموسيقية .

بيرو

ولكننى عندما لا اعمل للتلفاز لا يكون من واجبى ان اهتم بذوق الراعى الموسيقى وبحاجاته الروحية ، فانا اكثر اهتماما ببقائه الاقتصادى . وكل ما استطيت ان افترضه هو انه بحاجة الى شيء بسيط جدا يريحه من عناء حياته الشاقة . وبالنسبة لعملى لا اضع فى ذهنى نوعا معينا من الجمهور . ان هناك افكارا معينة احتاج الى ان اطورها لكل من يريد . وعلى ان افعل هذا وانا مدرك تمام الادراك لما حولى من تعقيدات بالنسبة للمستمعين الحقيقيين او المحتملين او المثاليين .

بورنوف

واذن من الذى سيكتب أعمالا يستحسنها الجمهور وتتمتع في نفس الوقت بأعلى المستويات الفنية ؟

بيريو

لا أدري ولا يهمنى ذلك . ان هذا سؤال يجب الا يوجهه اى مؤلف موسيقى لنفسه ؛ لانه يعنى ان الموسيقى واحدة وواحدة فقط ، وموضوعة لرجل ذى بُعد واحد . ان علينا الا نحكم في يومنا هذا على وجود الموسيقى في حياتنا بفكر هـى من الماضى (أو لعلها فكرة خاطئة عن الماضى) عندما كانت هناك لغة موسيقية موحدة اتاحت لموسارت ان يكتب سيمفونية من طبقة ج. مينور G. Minor ورقصات . ان القواعد الاساسية التى استخدمها بيتهوفن في تأليف سيمفونية البطولة هـى نفس القواعد التى استخدمها غيره في كتابة موسيقى راقصة للقصر . ويمكن القول ان الجميع ظلوا يستخدمون نفس « لغة النغم » حتى مجيء بيتهوفن . ان جدة هذا العصر - وهى ايضا جانب جميل جدا فيه - هـى في مجموعة المواقف « اللغوية » التى طورناها ، وكل موقف منها له معناه الخاص به في التعبير عن فكره وعن وظيفته . ولعله يجب علينا ان نفكر بامعان في المعنى العميق للمصطلح الايطالي القديم : « هذه موسيقى وهذه موسيقى » ، اى ان هناك ألوانا كثيرة من الموسيقى . وهناك بالطبع نماذج من الموسيقى تهتم في الدرجة الرئيسية بالانتشار الشعبى وبالنجاح . صحيح اننا نؤلف الموسيقى ولكن التاريخ « يؤلفنا » ايضا ، وتؤلفنا الاوضاع التى نعمل دائما على تعديلها وامتحانها والاشياء تكتسب أهمية او تصبح لا أهمية لها ولا ضرورة . ان وسائل الاعلام وحدها لاتعطى الجواب ، كما ان الافراد وحدهم لا يعطون الجواب . ولكن تفاعل الوسائل بالمعنى الواسع جدا مع الافراد يعطى الجواب الى حد ما . والتفاعل الصحيح لايتسنى الا في مجتمع من نمط آخر ، مجتمع لا تنفصل فيه الموسيقى عن الحياة الحقيقية ، بل وحتى فكرة « شعبى » لا توجد فيه ، وحيث تكون الموسيقى جزءا من حياتنا (حياتهم) ، وحيث تقبل الالوان المختلفة من الموسيقى وكأنها أشياء طبيعية . ولكن هذا يتطلب تحولات اجتماعية وروحية هـى أبعد مما تكون عن نمط حياتنا المعاصرة . وان ذلك يفرض علينا ان ننظر الى وسائل الاعلام نظرة مختلفة ، وان نعطي معانى مختلفة للاسماء التى تبتدعها الوسائل حتى تبين .

اني ادعو الى العودة لمجتمع اكثر بساطة لا يوجد فيه حتى تصنيف فن ، وانما ادعو الى مجتمع يستخدم فيه الناس الموسيقى كأداة فكرية للتعرف على انفسهم ولتغييرها ولعانة المعضلة القديمة (يجب ان يقول المرء ان ذلك العمل الخالد مازال في طور التنفيذ) . وهى محاولة ايجاد وحدة وانسجام جميل بين الحواس والعقل - او كما كان يقول أسلافنا - بين « الجسد » و « الروح » .

المقالة الثانية :

مع بير بوليز Pierre Boulez *

بادن - بادن ، أغسطس ١٩٧٢ .

بورنوف

لماذا توجد تقسيمات منفصلة بين ما يسمى بالموسيقى الجادة والموسيقى الخفيفة بين الكلاسيك وموسيقى البوب ؟

كيف تستطيع الموسيقى المعاصرة ان تكسب جمهورا اكبر كثيرا من جمهورها الحالي دون ان تطمح الى جمهور موسيقى البوب (٦) الذي يعد بالملايين ؟

بوليز

يجب الا تكون لدينا اوهام كثيرة . فمن الناحية الاجتماعية نجد ان نسبة من يجتذبهم الجديد وينصرفون نحو أى نوع من البحث هي دائما قليلة نوعا ما ، فهي تمثل جمهورا يقبل مختارا مواجهة بعض الصعاب . ومن الواضح ان الجمهور المهتم بميدان الموسيقى « الجادة » محدود نوعا ما اذا ما قورن بجمهرة السكان . اما الآخرون ، وهم القطاع الاكبر من الناس ، فلا ينوون بذل مجهود . فهم يرون ان تكون الموسيقى التي هم على استعداد لاستيعابها بسيطة ، لاعبثا وتعبيرا مباشرا عن حاجات المستهلك .

ولن يخلصنا شيء من هذه العضلة اذا لم نبدا اولا بتغيير مواقفنا التربوية الاساسية . فالمشكلة عميقة الجذور : ولاشك ان الحياة الموسيقية يجب ان تكون افضل تنظيما ، وعرضها اكثر جاذبية ، ولكننا بحاجة ايضا الى نمط جديد من التربية الموسيقية . فنحن نبتغي اجتذاب « الصفار » وقد برهنت الاحصائيات التي نشرت في وقت سابق عن « المسرح الوطني الشعبي » ان جمهورا معيناً - في الفئة التي تتراوح اعمارها بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين - مستعد لان يتحمل مخاطر ثقافة باهظة .

وتعزى هذه الظاهرة - الى حد كبير - لظروف اجتماعية واقتصادية . وعندما يكون الشباب مستعدا للمشاركة في حياة ثقافية أو فكرية فان ذلك راجع الى عوامل معينة في وجوده الشخصي : الفراغ والمال الكافي والاهتمامات التي لم توجه بعد الى وظائف أخرى في المجتمع . لقد برهن العمر والظروف الاجتماعية انه في سن معينة يكون الشباب في وضع اجتماعي مختلف ،

* بير بوليه : أشهر موسيقى فرنسي من أبناء جيله . ولد عام ١٩٢٥ . وقد اشتهر كعازف للبيانو وكقائد موسيقى . درس الموسيقى والرياضيات والهندسة . وفي سن الثانية والعشرين أصبح مديرا موسيقيا لحدى الفرق المسرحية الجديدة * وقد ادرك في الستينات شهرة عالمية لا كمؤلف موسيقى وانما كقائد موسيقى لموسيقى القرن العشرين والموسيقى الكلاسيكية . وفي عام ١٩٧١ أصبح المدير الموسيقي لفرقة نيويورك الفيلهارمونية .

من أشهر أعماله : « بناوات » ، « مطرقة دون معلم » (الوجه العرسية) .

(٦) الموسيقى ذات الجمهور الواسع .

ويأخذ في تحمل مسؤوليات عائلية أثقل ، ويمارس مهنا ... ويبدأ في الاندماج في المجتمع . ان الطلاب ينتمون الى فئة عالة ، وينتمون فيما بعد - سواء قاوموا ذلك أم لم يقاوموه - الى دائرة معينة مما يضعف قدراتهم على الاستقبال . وبالتالي فان الظواهر التي نميزها في الثقافة الموسيقية بشكل خاص تخضع في الحقيقة لعوامل كثيرة أخرى ولا سيما التربية والوظيفة الاجتماعية .

ان النجاح العظيم الذي حققه موسيقى البوب Pop music هو في الدرجة الاولى بين من تتراوح اعمارهم بين الخامسة عشرة والثامنة عشرة . وهذا الجمهور لا يفتقر الى المال . كما يمكن ان نستنتج من الجولة التي قامت بها فرقة Rolling Stones في الولايات المتحدة وحقت ارباحا خيالية . ومن المدهش ان موسيقى البوب تخاطب جمهورا انتقاليا (مرحليا) متجدد السن دائما . وتكشف القيم في الحال : فان حفلة موسيقى بوب اقامها قبل خمس عشرة سنة من كانوا يعتبرون « معبودين » ليست الآن سوى ذكريات عاطفية . فليست هناك قيمة مطلقة ، وانما هناك قيمة مباشرة في الوقت الحاضر ، ونوع من التحرير الاجتماعي اللاشعوري الذي تعكسه هذه الوسيلة وتنقله .

عندما يُبتدع أى عمل - في الموسيقى أو التصوير أو الادب - فانه يطمح دائما الى « الثبات امام اختبار الزمن » ، والى أن يكون أكثر من مجرد جزء من مرحلة اجتماعية وعاطفية معينة : فهو يخفي غاية مستحوزة عليه تنشيد الخلود ، ولا اظن ان أهل موسيقى البوب ينشدون الخلود ، وهم في ذلك على حق ، فهم يسلّمون بأنه (سينظر اليهم) فيما بعد كما ينظر المرء الى مجلة المودة . ان مودات عام ١٩٤٧ تبدو اليوم مضحكة ، مالم يكن المرء مرتبطا بها ارتباطا عاطفيا . ومثل هذا يقال عن ثقافة « البوب » - ان الاعمال التي كانت ناجحة جدا قبل عشرين أو ثلاثين سنة تبعث مناخ عصرها كله ، تماما كما يشعر المرء وهو يقلب صفحات البوم من الصور ، ولكنها قلما تتجاوز ذلك .

ان الفرق بين توصيل مانسميه موسيقى جادة وما نسميه موسيقى « البوب » بسيط جدا . فموسيقى البوب تؤدي دورا اجتماعيا محددا جدا سواء اكان بالاعراض عنها ام بالاشتراك - فهي لا تبغى غرضا جماليا أبديا . ولكن الموسيقى « الجادة » تطمح الى ذلك من غير شك ، وعلى اية حال فانها كلما امنت في البحث قلت فرصتها في العثور على جمهور مستعد للتضحية بصحته الفكرية .

بورنوف

من الطبيعي ان يكون المفسر بين الوسطاء العاملين بين مبدعي الموسيقى الجادة او موسيقى البوب من جهة والجمهور من جهة أخرى . وهناك أيضا البيئات المختلفة للحياة الموسيقية المعاصرة مثل الحفلة الموسيقية ، والقاعة الخ . فباى الطرق يستطيع المرء ان يقدم موسيقى جادة ، ولا سيما تلك التي تنطوي على عنصر البحث هذا الذي تحدثت عنه ، وذلك للوصول الى مايسمى بالجمهور الاكبر ؟

بوليز

ان طريقة تقديم العمل تلعب دورا مهما . فلو أنك ألقيت مكبرات الصوت من فرقة لموسيقى البوب لما عاد لهذه الفرقة وجود . فمن الواضح ان جزءا كبيرا من التأثير يعود الى قوة الصوت : ان حجم ما تسمعه أهم من المحتوى . فالمادة نفسها ضحلة لم تكبر والوسائل التقنية هي الجزء الهام جدا في فرض التصور الحالم .

ان موسيقى البوب المعاصرة تفرض نوعا من السحر يمثل بطريقة ما انحطاطا لآمال فاجنر Wagner (١٨١٣ - ١٨٨٣) حينما قال : ان العمل الفني الشامل ليس بعيدا . ان كثيرا من العمل في الضوء وابرار الصوت والبيئة والجو المحيط بالعمل يعطى جوا كجو التنويم المغناطيسى واغتصاب كالحلم - هي من الآثار الاخيرة للرومانسية كما رآها فاجنر . وقد اتحد نيتشه وليبين على تعريف هذا الافيون الجديد للشعب . لقد استبدل بطقوس اخرى .

بورنوف

هل نستطيع ان نستخلص شيئا من هذا كله بالنسبة لتقديم الموسيقى الجادة الحالية .

بوليز

اننى لا أثق في التنويم المغناطيسى الزائف هذا - فهو يبعدك عن نوع المادة . ان هذه العروض الفخمة تشبه تماما المجلات البراقة التي يتصفحها المرء في عيادة طبيب الاسنان . ان كل شيء معروض بشكل مثير للعجاب فالورق لامع ، والصور رائعة ولكن المادة تافهة تماما . انها تسترعى النظر ولكن هدفها الوحيد هو صرفه عن المحتوى .

وعلى العكس من ذلك كلما ازداد المرء اقتربا من عمل هام اصبح الاصغاء النقدي اكثر ضرورة - وهو اصغاء يوقظ ويشير رد الفعل بل والعدوانية . وقد استخدمت انا شخصا هذه الطريقة مدة عام في نيويورك ولندن . فقد نظمت امسيتين ولم تكونا مجرد حفلي موسيقى ، وانما كانتا مجابهتين للتأليف الموسيقى وغالبا للمؤلفين الموسيقيين . حاولت ان اجعل العرض منوعا ، فابتدأت بتقديم العمل دون تعليق ، ثم اوضحت كيف يستطيع المرء ان يسمع الموسيقى فيأخذ منها اكبر قدر ممكن ، ووجهت الانتباه الى عدة نقاط خاصة جدا ، وكانت تتلو التقديم الثاني فترة مخصصة للمناقشة .

وكنت اطلب ان تأتى الاسئلة مكتوبة ، لان ذلك يساعد على صياغتها ، كما انه يجنبنا التكرار . ثم اجمع الاسئلة المتعددة المتشابهة في سؤال واحد أكثر عمومية ، واذا صادفت سؤالا مكتوبا بطريقة مشوقة طلبت من صاحبه ان يأتى الي ليبحث العمل معي . وبدلا من أن اختار الاسئلة الرقيقة كنت كثيرا ما اعتمد الى اختيار الاسئلة الهجومية . ان من المهم ان نعرف من اين جاءت هذه العدوانية ، وان نعرف سبب ظهور رد الفعل هذا ، سواء كان ناجما عن العمل نفسه أم عن السائل .

بورنوف

هل المسألة اذن هي نقص في التربية ؟

بوليز

نقص في التربية ؟ ، ربما ، ولكنها ايضا في بعض الاحيان رد فعل غاضب ضد شيء لا يفهمه المرء او يسرف في فهمه .

وبصراحة كنت أسأل اسئلة تنم عن موقف شكلي جدا من العمل يتخذه السائل . ان غايتي الاساسية هي تطوير الموسيقى المعاصرة دون شكلية . وهذا يفسر محاولتي الاداء في أماكن غير صالات الموسيقى التقليدية ، حيث لا يستطيع المرء ان يقدم أكثر من حفلة موسيقية ثانية .

انني اضع برامج دون ان أمضفها قبل ذلك لتقديمها للجمهور . فلا أختار الاعمال التي اتفق معها تمام الاتفاق : اذ أن الأهمية في مثل هذه الامسيات لا تقتصر على العمل نفسه ، وانما تشمل ايضا توجيهه . وحتى لو عرفت ان النوعية ليست مرعية فانني أقدم عملا ينم عن الاصاله ، كما ان هذا يذكي الوظيفة النقدية لدى الجمهور .

وقد يفترض المرء انني (عندما أختار عملا) يتحتم على ان انشره بكل ما « لدي من سلطان » ولكن من يظنون هذا الظن سيصابون بخيبة أمل . انني أود ان أقرر العلاقة التالية : « صحيح انني قد اخترت هذا العمل : وهو يبرر نفسه كعمل مختار . على انني اعرضه لانطباعاتكم النقدية : فعندما تسمعونه عليكم ان تقررؤا بأنفسكم ما أرضاكم فيه وما لم يرضكم ، وعليكم ان تبينوا لي سبب ذلك . » ان من الهم النظر - بدون حذقة - في الاسباب التي جعلت المستمع يقبل العمل أو يرفضه بدلا من التصرف ازاء هذا العمل تصرفا غير عقلاني ، وتركه عند هذا الحد . ان على المرء اذا رفض ان يحاول ان يكون واضحا . وحدث اننا ازاء موضوع عمل معين وصلنا الى نقطة استنتجت منها مايلي : « انني أسلم بوجهة نظرك وانني ادرك ضعف هذا العمل في كذا وكذا . ولكن هناك من ناحية أخرى بعض المزايا البارزة التي تستحق منا ان نتغاضى عن العيوب » .

ان النظرة الزائفة تماما حول العمل المعاصر هي تلك النظرة التي تعتبر العمل من أول وهلة عملا رائعا من أعمال القرن الحادي والعشرين . ان من يذهب الى حفلة موسيقى معاصرة وينتظر ان يجد المسيح المنتظر في كل مرة ، سيصاب بخيبة أمل ، اذ من المستحيل ان تظل الروائع تتوالى مع تقديم الاعمال . ويبدو لي ان أهم من ذلك تلطيف الجسد بتقديم الاعمال كوثائق . فالعواطف الجياشة تؤجل لاصدار الحكم . ان ردود الفعل العاطفية الزائفة تفتقر الى الأهمية لانها مفرطة في بساطتها . وعندما يسأل المرء نفسه بعدما يستمع الى وثيقة ، ويشك في حكمه تكون عندئذ سائرين في درب تنمية جمهور واع لديه ردود فعل حاذقة . وهذا هو بالضبط ما أحاول ان ابعثه .

وانني اكون سعيدا جدا لو استطاع المؤلفون الموسيقيون الاشتراك في الاداء وفي المناقشة : فانهم سيستفيدون كثيرا من جمهور ذكي ، بل وعدواني ، يعلن عن اهتمامه . ان هناك دائما شكاوى من أن المؤلفين الموسيقيين يظلون دائما منعزلين عن الجمهور : ان الاتصال ، حتى وأو كان خشنا ومع جمهور محدود ، يعمل على خدمة قضيتهم .

بورنوف

ان كل ما قلته حتى الآن عن الجمهور يهم ما اود ان اسمية بالجمهور المحترف حتى ولو كان من الشباب . فلو أن هذا الجمهور لم يكن ملتزما حرفيا لما حضر الى هذه الحفلات الموسيقية او العروض التي نتحدث عنها . ويهمني ان اعرف اذا كنت مستعدا لاعطاء الفرصة لعمل يمكن ان يكون من روائع القرن الحادى والعشرين التي ذكرتها ، لأن يسمع عدة مرات اثناء الموسم من قبل الجمهور المحترف اولا ، ثم في نطاق اوسع ، ربما في الحفلات الموسيقية التي يحضرها الناس ببطاقة الاشتراك .

بوليز

انني احاول ان اعيد قطعاً موسيقية هامة لا من سنة لأخرى ، وانما من موسم الشتاء الى موسم الصيف او بالعكس . ومن الطبيعى ان هناك اعمالا عفوية لاتعاد . واذا وجدت خلال الامسيات غير التقليدية عملاً يستحق ان يعاد عزفه ، فانني ادخله في دورة ثانية ، في اطار الاشتراك التقليدى مثلاً . وهكذا احاول تنفيذ دورة من دورة أخرى ، حتى لا تنفزل الموسيقى المعاصرة في حارة ضيقة . قد يكون من الضروري في البداية تقديم العمل في بيئة خاصة ، ولكن من الواجب أن توسع قاعدة عرضه فوراً حالما أدركت مزاياه ، وبعدما يتأكد المرء من امكانية توصيله .

ان سياسة التبادل هذه يجب ان تصبح أكثر مرونة . فانا لا ادري لم لا يضمن المرء عملاً كلاسيكياً في برنامج الامسيات التجريبية حتى يتيسر أيضاً تقييم صفاته الممتازة . ان هناك شك متبادل بين قطاعات الجمهور المنفلقة على بعضها البعض . ان الحارة التجريبية تتقبل الاسلوب الرقيق بشرط الا يمس المتحف العظيم . ومقابل ذلك نجدان الفريق المفامر يكره فكرة تقديم قطعة من المتحف في حارته ، ويتظاهر بأنه فوق هذه المجابهة ، والعنجية تلعب دورها في كلا الحالتين . فالجمهور التجريبي يزدرى جمهور المتحف لانه غير متنور بما فيه الكفاية ، وجمهور المتحف يزدرى الجمهور التجريبي ويتهمه بجهل الموسيقى ، ومن ثم يبذل اهتمامه بالبحث ، وهي مواقف سخيفة من كلا الطرفين . ان كل فريق سواء كان معترفاً به أم سرياً يزعم لنفسه حظاً من الحقيقة اعلى من نصيب الفريق الآخر . ان الحقيقة ليست تفرداً وهي لاتطبق ان يحتبسها فريق لنفسه : فهي تتغير بتغير الزمان . ان المرء لا يمتلك ناصية الحقيقة ، لانه يعرف الادب الكلاسيكي ، كما انه لا يمتلك ناصيتها لانه قد وقف على آخر التقليلات .

ولا شك ان اسهام الثقافة الكلاسيكية لا يستهان به ، كما انه ليس فيصلاً . وكذلك فان روح المفامرة أساسية ، ولكنها ليست حاسمة ايضاً . ان السير في المفامرة لم تكن له في يوم من الايام اية اهمية كبيرة الا اذا ارتبط بوعي المرء للاتجاه الذي سيسلكه . ان كلا الفئتين زائفة حين تنظر الفئة الى الفئة الاخرى من علياء قاعدة عدم الاحترام التي تقف عليها ، لانهما ترفضان بعض أسس المعرفة الموسيقية .

بورنوف

هل تعتقد أن هناك لفات معاصرة اصلح من غيرها لسياسة المرونة هذه لدى فئات الجماهير

المختلفة ؟ وهنا ترد الى خاطري ، التجريبية الحقيقية في الموسيقى الالكترونية . اليس صحيحا أن الشريط قد أصبح بالنسبة للمؤلف الموسيقى كالميكروفون والصوت المضخم والجيتار الكهربائي بالنسبة لموسيقى « الپوب » منذ مدة طويلة ؟ وفي حالة الاجابة بالايجاب الا يحتمل ان تجتذب بعض انماط مايسمى بالموسيقى الجادة - وهنالا استثنى اداء الموسيقى الالية - قطاعا متنوعا اكبر من الجمهور حتى جمهور موسيقى الپوب اكثر مما تجتذب تلك الموسيقى التي تستخدم وسائل تعبير أكثر تقليدا وهي مع ذلك معاصرة تماما ؟

بوليز

ليست المشكلة جديدة - فهي تظهر دائما في أكثر الآداب الموسيقية استساغة . ان المقطوعة الرباعية لا يمكن أن يصل حجم جمهورها الى حجم جمهور الاوركسترا . فالاوركسترا أكثر بهاء ، واذا رافق الاوركسترا كورس زاد ذلك من بهائها ، والاوربا أكثر هذه الفنون بهاء وفخامة . ولا يستطيع المرء ان يتجاهل الفرق العظيم بين الموسيقى « الفخمة » التي تنطوي على عدد أكثر من عناصر التفسير المتنوعة ، والموسيقى المقيدة بآلات ذات لون واحد مع مادة خالية من الاغراء الخارجى . ان ظاهرة « الهروب » من مواجهة المصاعب ، توجد دائما . ومن ناحية أخرى نجد ان من وصلوا الى مستوى عال من الفهم الموسيقى يصفون باهتمام أكثر من غيرهم ، ولكنهم يميلون ايضا الى حبس انفسهم وينعزلون داخل هذا . ان الجماهير التي تتابع الحفلات الموسيقية الصغيرة وتؤثرها - وان كان هذا لسوء الحظ في طريقه الى الاختفاء - سرعان ما تصبح مقيدة ومنغلقة في ادراكها . واعنى بالحفلة الموسيقية الصغيرة (موسيقى الحجرة) الرباعية الوترية ، وقد كاد يصبح هذا شيئا تقليديا تماما إذ لم يصبه اي توسع ابدا .

قارن هذا المستمع بمن لا يقبل الا بالصور والفوتوغرافية السوداء والبيضاء ، لأن اللون يهجم على عينيه بفكرة « السوقية » . كما أن هناك من خبراء الفنون من يفضل اعمال الحفر على الصور الزيتية .

بورنوف

لماذا اذا اخذنا لوحة الالوان الواسعة لأصوات الآلات الاليكترونية نجد ان اللون يخدم الموسيقى الدراماتيكية افضل من خدمته الموسيقى الاستبطانية ؟

بوليز

ان كلمة اليكتروني تثير في ذهن الجمهور صورة للقصص العلمى ، رائحة المستقبل ، وبشكل عام ولسوء الحظ رائحة مستقبل رخيص جدا . وتتغير طبيعة الآلة لا مجرد التضخيم ، وتتغير الفكر الموسيقى لا مجرد ادخال المرء مصفيات الصوت ومنغماته . فما أندر المبدعين الذين استطاعوا ان ينسقوا بين هذه الوسائل وبين فكرهم المتقدم . فاذا استثنينا هؤلاء القلة فان ما تحف في الموسيقى الاليكترونية سطحى الى درجة الاحراج . لقد استخدموا الوسائل الاليكترونية كما يستخدم الاطفال دمي القصص العلمية .

على انني اعتقد ان الابحاث الجادة - واکرر انها قليلة - تشير الى أن هناك تغيرا حتميا في سوسيولوجية تجمعات الجماعة . وقد ازدادت ادراكا بعد أن قدت عددا من الحفلات الموسيقية التقليدية لسخافة عزف الموسيقى القديمة او المعاصرة طبقا للطقوس .

ان جلوس الفرقة الموسيقية على خشبة المسرح امام الجمهور ترتيب يناسب الموسيقى التي يزيد عمرها قليلا عن قرن من الزمن . وليس من الصحيح تقديم **كونشرتو براند ينبرج** (٧) بهذه الطريقة نظرا لكثرة الجمهور ولتوزيعه ، بل ان موسيقى القرن السادس عشر اقل صلاحية للعزف من فوق خشبة مسرح تقليدية . ان تقديمنا الحالي نابع من ظاهرة تاريخية متجمدة . فالمرء عندما يترك ما يسمى فترة الحفلات السيمفونية يجد أن قاعات فرقنا الموسيقية المعتادة قد فقدت صلاحيتها .

لقد دخلنا الآن في علاقات جديدة بين المؤلف الموسيقي والجمهور ، وقد بنيت هذه على اساس وظيفة التكنولوجيا الموجودة . ان كثيرا من المؤلفين الموسيقيين - وانا واحد منهم - يستخدمون معدات متنوعة وان كانوا مازالوا في حقل الآلات غير الاليكترونية . وفي مثل هذه الحالات يخلق المرء لنفسه مصاعب غير ضرورية باستخدامه قاعة حفلات موسيقى معدة اعدادا تقليديا .

اننا نناضل ضد هندسة هذه القاعات المعمارية : فهي مسرفة في الجمود وفي التحديد الخاص حتى انها تعمل ضدنا بصورة آلية . وليس هناك ما يدعو الى اجلاس الجمهور بالطريقة التقليدية ، اذا كان المرء سيستخدم الوسائل الاليكترونية سواء كانت آلات تضخيم للصوت أم أشرطة . ان استخدام المصادر الاليكترونية ، او وسائل التحويل الكهربائية السمعية يمكن المرء من وضع مكبرات الصوت حيثما شاء . وحالما يستطيع المرء ان يفز القاعة بالصوت فانه لا يحتاج الى اشغال المستمع بكثير من النشاط فوق خشبة المسرح .

وفي رأيي لابد من تعديل العلاقة بين الفرد والجماعة . فمثلا ان جلسة تقدم شريطا واحدا أو سلسلة من الاعمال المختلفة يمكن تصورها كشكل مفتوح مع جمهور متحرك ومتقطع - وقد تم مثل هذا فعلا . فاذا كان العمل متجها الى الباطن ومن ثم يتطلب اصغاء « مطلقا » فانه يمكن السماح لجمهور معين ، ولكنه محدد ، بالدخول اليه وترك له الحرية في اختيار ما يريد - دون اللجوء الى بناء معماري محدود . اننا بحاجة الى وضع مرن ومتحرك يختار فيه الناس أماكنهم . ان التطور التقني جعلنا نشعر بالاهمية المتناقضة للمكان الثابت والمحدد والمعياري في الدرجة الاولى . فهو هدف تراعيه الموضوعات الاخرى .

بورنوف

هل الموسيقى الحي والنشيط هدف ؟

(٧) هي كونشرتات ستة ألفها باخ عام ١٧٢١ وكل واحدة منها لها آلاتها (ص . ح) .

بولين

في هذه الحالة نعم ، حتى وان كان هدفامتحركا .

بورنوف

اليس هذا هو الجانب الحاسم فيما سميت المحلية ؟ اذا لم يضخم الصوت في قطعة معينة ، واذا لم يعتمد المرء على الوسائل الاليكترونية فان الاتصال المباشر سيفوق كل شيء . وهنا وبالرغم من اننا لم نذكر ذلك فاننا نقرب من فكرة الأداء . **الم يقل سترافنسكى** Stravinsky (١٨٨٢ - ١٩٧١) انه يريد دائما ان يرى ايماءات الموسيقي وهو يعزف ، ولهذا الم يؤنب سترافنسكى اولئك الذين يصفون الى الموسيقي وعبونهم مقفلة ؟

بولين

كون الموسيقي تستهلك كهدف لايحول دون استهلاكها شيء آخر . وقد ادركنا في الجلسات الاليكترونية الاولى ان الحفلات الموسيقية التي لا يسمع المرء خلالها الا الاشرطة كانت الاضواء تعتم في محاولة لخلق شيء من الجو لجمهور يواجه خشبة مسرح خالية تماما - فكانت عروضاً توحى بمشهد محرقة الموتى .

واذا شقّل الشريط في مكان يستطيع المرء ان يتحرك فيه ويحيا فان الوضع سيكون مختلفا . ان المرء يسقط وجوده ذاته على العمل الذي يسمعه . ان تأثير السينما ليس مبنيا على كون الممثلين احياء حقا : فلو انك شاهدت فيلما قديما لنسيت ان ما تنظر اليه هو اطياف .

والمشكلة مشابهة لهذا في الموسيقي الاليكترونية . ان المرء لا يستطيع ان يظل جالسا وموجها في نفس الاتجاه ويجابهه غياب واضح . وحالما يكون هناك تجميع ساكن للكل فان الدراما التفسيرية يجب ان تتم امام عينيك . ولاشك ان هناك في كلا الجانبين اهتماما اكثر وتوترا اكبر عندما يتوفر توصيل مباشر ، وعندما تكون المادة الموسيقية حية . ولهذا السبب حاول باستمرار جميع من اخذوا في خلق الموسيقي الاليكترونية « الخاصة » ان يربطوها بشيء من التفسير المباشر .

واذكر انني عندما قدمت Poesie pour Pouvoir في **دونا وشنجن** في عام ١٩٥٨ اعتمدت على معارضة الشريط والالات . وقداى **ماديرنا** Maderna (١٩٢٠ -) في مدينة **دار مشتات** عملا للفوت والشريط ، وكان على **ستوكهاوزن** Stockhausen (١٩٢٨ -) ان يقدم التحويل الاليكتروني للصوت الالى ، فكان هذا تحقيقا « ذكيا » لفكرة اثيرة لدى الموسيقي الشعبية .

ان من الاكيد - ولدينا البرهان على ذلك خلال خمس عشرة سنة - ان المؤلف الموسيقي والجمهور يعلقون اهمية كبيرة على الظاهرة المباشرة - اى التوصيل كما يتدع . على ان هناك نمطين من الاصفاء : الاصفاء المباشر والجماعي في حالة جمهور يأتي خصيصا لسمع اداء معين في وقت معين ، واصفاء لاداء قديم اعيد من خلال الوسائل الكهربائية والسمعية .

وينطبق هذا على الاسطوانات أيضا : ان المرء لا يستطيع ان يدير أسطوانه لآلفي شخص متواجدين في قاعة موسيقى دون ان يتخيل آثارا ستحضر الارواح . ولكن المرء يستطيع ان يصفي في منزله لاسطوانة مع جماعة قليلة من الاصدقاء او بشكل محدود كمثل في سياق محاضرة : ويصفي الناس في هذه الحالة لان الاسطوانة تعزف لفترة محددة كتوضيح لعالم آخر . ان هناك نمطين من الاصغاء يمكن ان يتواجدا معا بشكل جيد بالرغم من انهما يتطلبان مجموعات مختلفة من الظروف الاجتماعية .

بورنوف

ومع ذلك فان الاصغاء الجماعي للموسيقى التي تعزف عزفا مباشرا يتضمن بعدا معينا مهما كانت التحولات التي قد تتم في قاعات الموسيقى . فمثلا هل ترى ان المسرح المدرج القديم كمكان للتجمع يصلح للموسيقى المعاصرة ؟

بوليز

كلا ، ليس بشكل خاص . انني في الاساس اتخيل معمارا متحركا تماما للموسيقى المعاصرة ، وهذه ليست فكرة جديدة . فقد جرت محاولات لخلق شكل معماري مرن ، به امكانات متعددة للتنوع في المسرح . على ان المسرح المدرج يشرفي حد ذاته مشكلات لا حصر لها . فاذا أردت ان تقدم قطعة موسيقية عن طريق جماعات منفصلة واحدة امام الجمهور وثانية خلفه ، فان المكان لن يتسع لذلك ويجعل ذلك متعذرا . فلا بد من ان تبني منصة خاصة ، وهنا أيضا ستجد نفسك تتصارع مع الجانب المعماري . كما ان شكلا مكشوبا كالمسرح المدرج غير مقبول في النهاية ، لأن المرونة فيه لا تتجاوز نقطة معينة .

ان هذه الاشكال المرنة التي اناذى بها اما ان تكلف كثيرا واما لا تكلف شيئا . ومن الافضل - في الوقت الحاضر - استخدام الاماكن التي يسهل تعديلها حيث يستطيع المرء ان يضع منصات ومدرجات مكشوفة بطرق مختلفة ، وان يرتب الجمهور في اوضاع مختلفة : وبشكل تقريبي التنظيم الفني (Aesthetic) لحظيرة الطائرات .

انني افضل حظيرة الطائرات على قاعة موسيقى بولج في تحسين بنائها ، لأن الحظيرة تعطيني امكانات اكثر تنوعا ، والبناء المثالي هو حظيرة متقنة بها منصات متحركة ... اي يتحكم في تحركها كبس الازرار . ومثل هذا البناء لا يمكن خلقه الا من عناصر محايدة ومتحركة ، بحيث تمكن المرء من تحقيق اي شكل من اشكال الاداء والتنظيم والمكان تقريبا . ان التركيبات بسيطة في اساسها ولكن ما تثيره من مشكلات تقنية ليس بسيطا .

وهذا العايل لا يمكن تجاهله . فانك حالما تفكر في البناءات المتحركة والقابلة للتبادل تجد ان كل عنصر ينطوي على بناء هيكلي يزيد من كلفتها ثمانية الى عشرة اضعاف . ومن هنا نرى ان فن معمار المستقبل المثالي باهظ التكاليف ، كما انه يجب ان يستطيع المرء تعديل اجهزة الاستماع في وضع متحرك . وقد أصبحنا نرى ان من الصعب الحصول على نتائج مرضية في مكان ثابت - فان اجهزة الاستماع الناجحة والتمشية مع المقاييس المتحركة ليست سوى فرض مطلق .

بورنوف

هل هناك اية قاعة تقارب تصورك التالي ؟

بوليز

ان اكثر قاعة تقاربه هي مكان ثابت : وهي قاعة فرقة برلين الفيلهارمونية ، انها مفرية جدا .
لنسبها أولا : فبالرغم من ابعادها الكبيرة الا انها تقسم الجمهور الى جماعات متنوعة مما يعطى
انطبعا بامكانية احداث تلاصق اكثر . ولا يشعر المرء انه فرد وحيد ضائع وسط مجموعة غير
مميزة ومثبطة ، وانما هو جزء أساسي من منطقة . وينمو شعور طيب بالتضامن بين مجموعة
صغيرة في وسط اعداد كبيرة من الناس .

كما اجد ان فكرة وضع الفرقة الموسيقية بالقرب من وسط القاعة فكرة ممتازة . ان قاعة
فرقة برلين الفيلهارمونية تعبد الطريق نحو المستقبل . ان علينا ان نعطي لهذا النوع من
القاعات ميزة المنصات المتحركة التي تتيح خفض الفرقة او رفعها بما يتناسب مع الجمهور ،
ويمكن من تحريك جزء من القسم الذي يجلس فيه الجمهور من القاعة ليصبح منصة
للموسيقيين .

بورنوف

الا ترى ان هناك تناقضا في احتواء قاعة برلين الفيلهارمونية لتنوع كبير في مستويات الميل
واقسام مقاعد الجمهور الثابتة ، واحتوائها على خشبة مسرح ثابتة ؟

بوليز

ان سبب ذلك يعود الى ان المنصة مازال ينظر اليها كمكان لعرض فرقة موسيقية ثابتة ،
وقد وضع هذا البناء لتقديم عدة معزوفات موسيقية .

بورنوف

اود ان ابحث الآن الوسائل التقنية لا على اعتبار انها سبيل لنقل الموسيقى وانما كعنصر في
التأليف الموسيقي . ان مجلس الموسيقى العالمي عندما أنشأ في عام ١٩٥٩ جائزة سالزبيرج للأوبرا
- وهي جائزة تمنح كل ثلاث سنوات لعمل غنائي موضوع خصيصا للتلفاز - رمى الى تشجيع
المؤلفين والموسيقيين على الكتابة لهذه الوسيلة . وبعد خمس مسابقات كلف بالعمل لها مايزيد عن
عشرين مؤسسة تلفازية بعد انتاج أربعة وخمسين عملا غنائيا تبين انه لا يوجد عمل واحد من بين
هذه الاعمال يصلح حقا للتلفاز وحده . وكان جميع هذه الاعمال تقريبا وضعت للمسرح ثم
عدلت بعد ذلك للشاشة بنجاح متفاوت . فهل تعتقد أن سبب ذلك يعود الى ان المبدعين في هذه
الايام يفتقرون الى فرصة للتعرف على تقنيات التلفاز او انهم لا يرغبون في ذلك ، ام لان التلفاز في
حد ذاته ليس في النهاية أداة مبدعة ؟

بوليز

من الصعب تصور التلفاز جزءا أساسيا من الإبداع ولا سيما في أقطار معينة . وحيثما يكون التلفاز في أيد تجارية فانه يبحث كل اقتراح من زاوية الربح المرتقب فقط . وما عليك الا ان تفكر في ذلك البرنامج الذي مدته ساعة والذي أعده **ليونارد بيرنشتاين** Bernstein (١٩١٨ -) للتلفاز الكندي بمناسبة مرور مائتي عام على ميلاد **بيتهوفن** ، ولم يجد لهذا البرنامج من راع ، و انت هنا عندك بيرنشتاين وبيتهوفن : ولن تجد مؤلفا موسيقيا استوعب اكثر منه ولا شخصية موسيقية اكثر شعبية للتلفاز الأمريكي . واضطرار التلفاز الكندي أخيرا الى اخراج مثل هذا البرنامج بعد سنة على حسابه دون ان يجد راعيا للاعلان عنه امر يشير الى سخف وضع التلفاز التجاري .

ان من الصعب كثيرا تصور ان التلفاز في بلد كالولايات المتحدة سيكون قادرا في يوم من الايام على ان يوفر للمؤلف الموسيقي فرصة للإبداع - لاسيما وان القناة التربوية ١٣ والمحطات الجامعية التي تبذل مجهودات كبيرة حقا تقاسي من ميزانيات محدودة جدا . اما في الاقطار الاوربية حيث الاذاعة والتلفاز مؤسسات تديرها الدولة عموما ، وحيث الضرورات التجارية اقل الحاحا ، فان مديري البرامج اقل ميلا الى بث الاعمال التجريبية . فهي ايضا كثيرا ما توجه نحو منافسة التلفاز التجاري ، كما انها تدرك جيدا ان عليها ان تحتفظ بجماهيرها . ولا شك ان تقديم البرامج « الراسخة » وهي بالطبع تقليدية جدا يحتفظ بهذه الجماهير . بل ان اكثر المؤسسات التلفازية انفتاحا كما في جمهورية المانيا الاتحادية او في بريطانيا العظمى لاتخصص اكثر من بضع ساعات في العام لهذا النوع من التجريب .

وهكذا نرى ان التجربة الموسيقية لاتلافي تشجيعا كبيرا من التلفاز ، واذا لاقى فانما تلاقيه من شبكات خاصة مثل البرنامج الثالث في التلفاز الالمانى والذي يث في ساعات متأخرة ، ويخاطب جمهورا ثابتا ، وان كان محدودا . ان اذاعة برنامج مثل برنامج كاجل Kagel بعنوان « لودفيج ابن ... » مثلا على قناة جمهورها كبير سيثير من غير شك عاصفة من الاحتجاج ، ولكن اذاعته من البرنامج الثالث تجعله مقبولا بهدوء . واعتقد اننا يجب ان نفكر بدائرة بث مخصصة لتشجيع التجريب والاعمال التلفازية الاصيلية . ويستطيع المرء ان يستنتج من التجربة الالمانية ان اكثر الاعمال اصالة التي أخرجها التلفاز كان معظمها قد تم بتكليف من القناة الثالثة .

ان على المرء ان يبدل اكثر من جهد واحد لتحصيل معرفة بتقنيات التلفاز . ان مجرد شعور المرء بهذه الوسيلة غير كاف ، فلا بد من أن يتعرف عليها من خلال الممارسة . وهنا في هذا المجال تلعب القناة الثالثة دورا هاما . انني اتمنى لوان كل قطر استطاع ان يمتلك قناة ثالثة لتشجيع وتطوير ذوق اكثر جرأة ومغامرة من الذى يجده المرء في الانتاجات « المهيبة » .

ويجد المشاهد بين الاعمال المتلفزة ان الاوبرات المعاصرة المكتوبة للشاشة تبدو تقليدية بشكل مضحك ، وخالية من أى تشويق عندما كان هزليا بشكل لا ارادى .

ولن تحل هذه المشكلة الخاصة المتعلقة بالاوبرا مادام التلفاز مقيدا بالشاشة الصغيرة . انني ارى فى منظر نملة أو مائتي نملة تتحرك بشكل غير محسوس لتنتج صوتا هائلا شيئا سرياليا . وعندما يصبح من الممكن العمل على الشاشات الكبيرة المنبسطة التي يجرى تجربتها حاليا فى الولايات المتحدة فان التلفاز سيأخذ بعدا جديدا كليا للعرض والموسيقى .

وتجرى فى الوقت نفسه أبحاث كثيرة حول التقنيات الاليكترونية والمونتاج والمطابقة وتشويه الصورة ، التي استعملت مرات عديدة ، وان كانت لم تتمخض عنها نتائج كبيرة . وفى معظم الاوقات يمكن بكل سهولة التصور الخاطيء للاذاعات المسرحية بانها افلام ، لانها يندر ان تستخدم التقنيات الاليكترونية ، ومازال مرجعنا الاساسي عالم الفيلم ومونتاجه السينمائي .

بورنوف

لعل أكثر التجارب التلفازية تشويقا تلك التي تمت فى حفل الرقص لافي تلفاز كولون وحده - فى اذاعة المانيا الغربية التي ذكرتها - وانما ايضا فى السويد وبولندا . وتستخدم هذه التجارب تقنيات تشويه الصورة التي تحول حركات الراقصين - او الموسيقيين - الى صور تجريدية ؟

بولينز

أجل ، لقد شاهدت هذا الاسلوب فى فيلم من افلام القن نيقولياس Alvin Nikolais
أخرجه وليم فيتزواتر William Fitzwater

بورنوف

لكن الامر مع نيقولياس فيه شيء من التشويه فى تشغيل الحركة والضوء .

بولينز

ان من المهم مراعاة مزج الالحن ، التشغيل المزدوج بين حركات الراقصين واسلوب آلة التصوير . ان المرء يشعر بلغة بصرية اليكترونية كامنة وهو مالا تعبر عنه الرؤية المباشرة للراقصين على المسرح وحدها . والصعوبة الاساسية هنا هى فى نشر تجارب من هذا النوع وهى تجارب مازالت محدودة حتى الآن .

ومع هذا فانه يخيل لى أن التجريب يجب ان يسير فى هذا الاتجاه اذا كان للوسائل السمعية والبصرية الجديدة أن تساعد المؤلفين الموسيقيين والكتاب وواضعى الالحن الراقصة والمزخرفين فى يوم من الأيام فى تجديد الفنون التمثيلية (الادائية) .

المقابلة الثالثة

* مع يهودى وديانا مينوحن Yehudi and Diana Menuhin

في جستاناد في سبتمبر ١٩٧٢

بورنوف

هناك صفات معينة في العازف interpreter العظيم - صفات فنية وإنسانية - تمكنه من إقامة اتصال مباشر مع الجمهور . ويمكن ان يتم هذا في أية ظروف مهما كانت البيئة غير مناسبة ومهما كانت هندسة الصوت في القاعة سيئة . اما من كان أقل عظمة - أى بالنسبة للغالبية العظمى من المؤدين - فان المحيط يهمله أكثر كما يهم مجموعة أكبر مثل الفرقة الموسيقية وجوقة المنشدين . وتجري الآن محاولات للتخلص من قاعة الحفلات الموسيقية التقليدية ، حيث يجلس الجمهور في صفوف متتالية أمام منصة قائد الفرقة ، وذلك لخلق اتصال أقل رسمية بين الفنان والجمهور . فهلا بحثنا الطرف المستقبل وهو الجمهور قبل ان نحاول تحليل الصفات التي تساعد المفسر interpreter العظيم او حتى المفسر الجيد على الايصال . فما هو الذى يؤلف - في رأيكما - الجمهور (المستمعين) الجيد ؟

ى مينوحن :

ان سمة الجمهور الجيد هى في مقدار توقعه للذة التي سيحصل عليها من تجربة موسيقية ، ويمكن ان تحدث هذه في أية ظروف .

د. مينوحن :

ولكن الجماهير المشتركة (التي تدفع مبلغا معيناً من المال يخولها حضور جميع حفلات الموسم ... الخ) كثيية . فهي تؤدي وظيفة بدهابها ... ولا تذهب عن رغبة تلقائية . ان تلقائية الجمهور الذي يشتري التذكرة لانه يريد ان يذهب الى حفلة موسيقية معينة او يسمع هذا العمل او ذاك الفنان أكبر كثيرا من تلقائية الجمهور المشترك .

ى. مينوحن :

ويتناسب هذا ايضا مع نوعية الجمهور . ان الاشتراك في حفلات شتاء كامل او في سلسلة

* يهودى مينوحن : هو ابن موشيه مينوحن الكاتب والسياسى اليهودى الذى هاجم الصهيونية بشدة وكتب المقالات الكثيرة حول ذلك ، وله كتاب « انحلال اليهودية في عصرنا » ، واشتهر ابنه يهودى الموسيقار بمواقفه الانسانية وحفلاته الخيرية وكرهيته للصهيونية .

ولد يهودى مينوحن في نيويورك عام ١٩١٦ ويعتبر من أشهر عازفي الكمان في العالم . وقد اشترك في عدد من المهرجانات الموسيقية العالمية حيث كان يتراسها . وقد اشترك ايضا في تقديم أعمال موسيقية هندية مع الموسيقار شانكار . وكثيرا ما ظهرت معه في الحفلات الموسيقية اخته هيبزبا Hephizbah عازفة الكمان . وقد افتتح في عام ١٩٦٣ مدرسة يهودى مينوحن للطلاب الموهوبين موسيقيا في إنجلترا .

أوبرات - كما يفعلون في ألمانيا مثلا - يتناسب مع روح الشعب الألماني . ويظهرون حماسا عظيما كأي جمهور آخر سواء كانوا يحملون بطاقة الاشتراك أم لا .

ولكن الامر يختلف عندما تتعامل مع جمهور يحتاج الى التلقائية كالجمهور المختلط في الولايات المتحدة ، او كالأفارقة الذين يتصفون بالتلقائية في كل ما يفعلون . ان الرجل الاسود الحقيقي - سواء كان في افريقيا أم في أمريكا - الذي يرقص مع قبيلته على موسيقى الطبل الصاخبة المرتجلة لا يمكن جعله يشعر بالتلقائية عندما يسمع دقات خفيفة مساء كل خميس مثلا . بالرغم من انه يشعر برغبة في كل أحد للغناء لله ، اليس كذلك ؟

وحتى في ألمانيا حيث قد اكتملت الموسيقى وحيث للفيوج Fugue شكل يمكن التنبؤ به ، وحيث تعلم متى تأتي نهاية القطعة ، لم تكن الموسيقى تعزف دائما لجمهور يجلس في صفوف متتالية . ان الصفوف المتتالية قد نشأت نتيجة درجة معينة من الرسمية ولاسيما في المسرح . فان اردت ان ترى فلا بد من ان تجعل الجمهور يجلس بطريقة يستطيع فيها ان يوجه نظره الى شيء واحد - الى المسرح ، او الى ما حوله كما في المدرج اليوناني .

اما حيث يقتصر الامر على السماع فان هذا اصبح لاداعي له البتة ، لانك تستطيع ان تستمع وانت مستلق . فالاذنان تلتقطان الصوت من الخلف كما تلتقطانه من الامام ، ومن ثم فان الموسيقي هي وحدها التي لاترتبط بالمسرح ، والموسيقى التي تعزف لعدد محدود - كثيرا ما عزفت لجمهور جالس على الارائك في حجرة الاستقبال في صفوف غير متتالية .

د. مينوحن :

انك تتحدث عن جماعات صغيرة . وكلما كبرت الجماعة كثر النظام . واذا اقتصر الامر على نحو عشرين شخصا في حجرة الاستقبال فانهم يستطيعون ان يجلسوا كما يشاءون . اما اذا صار لديك ثلاثمائة شخص في قاعة وجلسوا كيفما اتفق ، فان المنافسة تبرز في الحال ويتزاحم الناس حول ما يتخلونه افضل مكان للجلوس ، ولن يكون هناك متسع في المكان لتطمئن على راحة كل انسان في جلسته .

ي. مينوحن :

لقد فهمت الآن من مناقشتنا سبب كراهيتي الفريزية الدائمة لرؤية صفوف متتالية من الكراسي المذهبة في حجرة يجب ان تكون فيها الكراسي والارائك والاثاث متناثرة . ولكن مسألة النظام بالنسبة لسماع اعداد كبيرة للموسيقى تأتي من الحاجة الى المكان ، والحاجة البصرية التي كنت اتحدث عنها بالنسبة للمسرح . اما عندما يتعلق الامر بموسيقى البوب فان جماهير غفيرة مقدرة بعشرات الالاف تأتي وتفتقر الى النظام تماما ، وتنتشر فوق مساحة كبيرة .

بورنوف

من غير شك انها ليست غير منظمة ، فهي منظمة ذاتيا ؟

ي. مينوحن

اعنى انها تفتقر الى النظام البصرى ، فهي اما مستلقية او واقفة .

د. مينوحن

ليس هناك ما يرى .

بورنوف

ولكن الا يتطلع الناس بشكل غريزى الى الجهة التي تنبعث منها الضجة ؟ حتى ولو كان مصدرها بعيدا بحيث لا يستطيع ان تراه ؟

ي. مينوحن

هذا صحيح . ولكن مشاركة الجمهور الشخصية بالنسبة للموسيقى بمعنى معاشتها قد لا تقتضى رؤيتهم للموسيقى . فقد يفضلون الامساك بالايدي والنظر الى عيني الشخص الذى يمسكون بيديه ، وقد يعبر هذا - بالنسبة لهم - عن موسيقى اكثر من النظر الى عازف قبيح الشكل ضخم الانف .

د. مينوحن

ولكن الموسيقى الكلاسية تتطلب درجة من التركيز . الا نستطيع القول ان الجمهور صورة مصفرة عن المجتمع ، ونجاح المجتمع يعتمد على التوازن الصحيح بين التماسك والحركة الديناميكية . وحيث يوجد التماسك بشكل مفرط ينفجر المجتمع في موضع ما لانه مكتوم الانفاس . . ولا توجد حركة كافية . وحيث تفرط الحركة تتولد ثورة وتمرد واضطراب وفوضى . ولم تصبح الموسيقى عنصرا ساكنا الا في القرن الماضى او نحو ذلك ، فانت تجلس وتراقب بينما يزداد تجهيز العازف بتقنيات تزداد غرابتها . ومع مطالبة العازف باهتمام اكبر تنساب الموسيقى منه كالتيار الذى يسرى فى الكائن الانسانى كمستمع ، ويتجاوب معه هذا الكائن حسيا .

بورنوف

لقد انسابت ، ولكنها تعود الآن بقوة من غير شك ؟

د. مينوحن

أجل ، توجد الآن حركة للرجوع الى الاستجابة الصحيحة للموسيقى تتمدى الجلوس والاعجاب بأسلوب لا يمكن تصديقه .

ي. مينوحن

ان المطلوب هو مشاركة اكثر . لقد وضعت الآن نظرية هي : عندما تنقل الموسيقى شيئا عبر عنه المؤلف الموسيقي بوحى من حياته ومن حضارته ، وتعرض بذلك نفسها على جمهور يحس

بهذا الشعور الى درجة ما ويتبناه فان هذا الجمهور يجد نفسه في نفس الوضع المادى الذى كان المؤلف الموسيقي فيه عندما كتب عمله . ان مما لا ريب فيه ان بينهوقن وبرامز Brahms (١٨٣٣ - ١٨٩٧) قد ألفا جالسين ومن ثم فان على الجمهور ان يجلس .

د. مينوحن

لاشك ان هذا قد حدث منذ لحظة دخول الآلات ذوات لوحات المفاتيح ولا سيما البيانو .

ى. مينوحن

أجل ولكن موسيقي التراث الشفوى على غير هذا ، فهم يرتجلون الموسيقى ويبدعونها في اوضاع مختلفة . فهم في الهند يجلسون القرفصاء وكثير منهم في افريقيا يظل واقفا .

بورنوف

كما كان يفعل شعراء التروبادور في العصور الوسطى حين كانوا يفتنون ويعزفون على آلة وترية .

د. مينوحن

وكان آخرون يعزفون وهم يتحركون كعازف الكمان في القرية أو الفرق التى تعرف اثناء سيرها . ويبدو لي ان البيانو قد أوجد العنصر الساكن ، والبيانو آلة حضارية . ثم الجانب التجارى عندما صارت جماهير الناس تدفع المال لتسمع الموسيقى وتجلس في قاعات بنيت لهذا الغرض .

ى. مينوحن

ولكن لا يمكن تصور موسيقى الجاز والبوب مع سكون اجسام العازفين وتحكمهم في حركتها .

بورنوف

لاشك ان موسيقى البوب قد عثرت على ميثاق جديد بين الفنان والجمهور . وقد اصبح هذا مقننا وجامدا ، شأنه شأن المواثيق التى تطورت في قاعات الموسيقى .

د. مينوحن

او ليس هذا نتيجة للمتاجرة ؟ ان الرجل الوسيط وهو متعهد الحفلات يرى في هذا فرصة لكسب المال . وهنا يمكن ان يمرح الشبان وينطلقون وينفقون أموالهم .

ى. مينوحن

ليست هذه هي الظاهرة الابدية ، ظاهرة تجاوز الشكل للمضمون ؟ او بعبارة أخرى انهزام الالهام والتلقائية وتقييدهما بالشكل والتنظيم ؟ انها أشبه بالكنيسة حيث تحولت رسالة الانبياء العظام الى مؤسسة .

بورنوف

أما وقد بدأنا من الجانب الآخر ، اى الجمهور ، فهلا انتقلنا الى بحث موقف الفنان ؟ هل ترون اننا قد انتقلنا من فترة كان الفنان فيها محاطا بنوع من الصوفية ؟ ان المرء لا يجرؤ ، بل انه لم يشأ ان يخترق هذا الحاجز غير المنظور بين القاعة والمنصة ، او فى المسرح بين قاعة المتفرجين وخشبة المسرح وراء قوس مقدمة خشبة المسرح. الا يسعى الجمهور اليوم - ولا سيما الشبان - الى تجاوز هذا الحاجز ولمعرفة عمل كل شيء وذلك لاستخلاص اكبر قدر من المتعة من الموسيقى ؟ وليس فى هذا عدم احترام للفنان . ام ان هناك عدم احترام ؟

د. مينوحن

ان الاحترام يمكن ان ينبع من الرهبة او من الخوف . والاحترام النابع من الرهبة هو احترام صحيح لانه يعني هنا اعجابك بالشخص الذى يستطيع انتاج هذا الصوت ويستطيع ان ينتشلك من حياتك اليومية . اما الاحترام النابع من الخوف فهو خطأ لانه يعني ان هناك شيئا ما حول الشخص الذى تكرهه وهو يجعلك تحس بالغربة. كيف تريد يا يهودى جمهورنا ؟

ى. مينوحن

ان الامر يتوقف على الفنان وعلى الجمهور وعلى الاعمال التى تعزف ، وكل هذه عوامل متغيرة . ان مزاج الفنان الخاص قد يتطلب ان يكون بعيدا ومنفلقا تماما على الموسيقى التى يعزفها .

ولست هنا اتحدث عن الاوبرا حيث عليك ان تدرسي اضاءاء مقدمة المسرح وأن تبرزى العاطفة التى تتحدثين عنها فى كلمات مفهومة ، وعمل الموسيقى هناك هو المساعدة فى نقلها .

ولكن اذا كنت تعزفين احدى سوناتات بيتهوفن كما يفعل ريتشر Richter ، او احدى سوناتات برامز كما افعل وتفعل هيبزيباه Hepzibah فانك تصلين الجمهور من خلال عملية سلبية ، عملية لا تذهب اليهم بقدر ما تذهب الى داخلك والى داخل المؤلف الموسيقى . وهي سلبية ، بمعنى انها تسير سيرا عكسيا بدلا من ان تسير فى اتجاه الجمهور . انها تمر من خلال الجمهور وأنت تنقلين للجمهور . واعني بهذا انه بدلا من النقل من الفنان الى الجمهور ينغمس الجمهور فى ميدان الفنان والمؤلف الموسيقى الصوفي .

د. مينوحن

ان هذا يكون حلقة كاملة - ولكنك بحاجة الى تلك الحلقة غير مكسورة .

بورنوف

ولكن ماهي الموسيقى التى تعزفها والتى لاتفعل ذلك ؟

ى. مينوحن

اذا كنت اعزف قطعة رومانسية مثل: « القصيدة » لشوسون Chausson (١٨٥٥ - ١٨٩٩) فانني اسعى الى أن أجعل العاطفة ملموسة للجمهور بقدر الامكان . ولا شك ان هناك قدرا معينا من الجوانية في قطعة شوسون مثلما هناك قدر معين من الابرار في عمل لبيتهوفن او برامز .

ولكنك عندما تصل الى حقيبتنا التي تتطلب مزيدا من التجسيد الملموس فانك ستجد الجمهور يريد ان « يلمس الفنان » . ان هذا الجمهور يريد ان يحس وان يفهم العمليات التي جعلته على ماهو عليه . وعلى العكس من ذلك فان الفنان في هذه الايام يزداد احساسه بالجمهور . ان مغني موسيقى البوب (Pop Singer) عندما يقف امام المايكروفون يحس احساسا قويا بالطريقة التي يتحرك فيها امام الجمهور .

د. مينوحن

وهذا ما يجعل حياته الفنية (او حياتها الفنية) قصيرة جدا وسريعة الزوال . ولا اعتقد ان هذه مسيرة طبيعية . ان هذا يعود بنا الى الرجل الوسيط . ان تنفيه الفنان مسألة تجارية محضة . لقد ظلت جاربو Garbo - وقد عملت ما بين ثمانية الى عشرة افلام في الفترة الواقعة ما بين العشرينات والثلاثينات من هذا القرن - وما زالت اسطورة . فلماذا ؟ ان سبب ذلك هو كونها احتفظت بذاتها . ومازال هذا صحيحا بالرغم من التحديث والتعميم والهبوط الى المستوى السوقي . ان الاسطورة متغلبة وان الفنان الذكي لن يعرض هذه الاسطورة لنور الواقع الحالي .

بورنوف

هل تعتقد ان ليونارد بيرنشتاين قد أصبح شخصية تلفازية مشهورة بفضل حفلاته الموسيقية للصغار وان كثيرا من انجازاته الاخرى لم تغير صورته هذه ؟

د. مينوحن

ان ادراك ضرورة توفر بعد ما يحتاج الى حضارة قديمة وسديدة والا فانك لاستطيع ان تركز . فلو ان شعرة وقعت على انفك لوجدت انها قد كبرت اكثر من حجمها الطبيعي بكثير .

ى. مينوحن

ولكنني لا اعتقد انها عملية متممة . خذ شخصية ما على المسرح . ان هذه الشخصية اذا كانت من تلك الطينة التي تحتاج الى الاتصال الطبيعي وليست ذات طبيعة شديدة او صافية او تحليل ذاتي او تجريدية فان من المضحك ان تلعب دور جاربو وان تجعل من نفسها لقزا . ان اللحظة الحاسمة عندما يجب ان تقع تكون ضمن وضع معين ، وعرض معين ، وجمهور معين ، وهناك تقع في مكانها الصحيح .

د. مينوحن

ان هناك مقياسا . ان على الفنان الكلاسي ان يظل على اتصال بجمهوره على أعلى مستوى ممكن ، فاذا كان محظوظا بأن كان صاحب رسالة واستطاع ان ينقلها لجمهوره بطريقة تمثيلية فان تلك نعمة يتمتع بها .

ي. مينوحن

انه يكون قد رسخ بعده في الاداء ولا عليه بعد ذلك ان يقلق .

د. مينوحن

ولعل هذا هو سر عدم بلوغ القمة غير نفر قليل منهم . انهم لا يستطيعون التغلب على الحقيقة وهي ان ما يميز فونه يحتاج الى ان يقال بلغة روحية بل وميتافيزيقية ، او على اقل تقدير بلغة رومانسية ، ولكن من غير شك بغير لغة الحياة اليومية . ولا ريب ان الشيء الاساسي هو ان تكون مخلصا فيما تفعل . فاذا هبطت بشخصيتك الاساسية وامتهنتها فان الجمهور - الحيوان - سيشم ذلك .

بورنوف

مع كل ما لدينا من وسائل تقنية ، ومع العلاقة الجديدة النامية في عصرنا بين الفنان والجمهور ، ماهو واجب الفنان - في رأيكما - في مساعدة الجمهور ولا سيما الصغار لتوقع المتعة (كما قلتما من قبل) ومن ثم لجعلهم جمهورا أفضل ؟

ي. مينوحن

ان متعتك تبدأ عندما تفهم اللغة التي تقال، وعندما يعني ما يقال شيئا بالنسبة لك ، وعندما يكون نطاق تجربتك من الاتساع بحيث يشمل جميع العواطف والافكار الكامنة في الموسيقى التي تستمع اليها . ان التوصيل ليس سوى فهم ما يقوله الآخرون على ضوء خبرتك ومعرفتك .

ان الطفل يحب ان يصنع الموسيقى ويسمع الموسيقى ويتعرف على الموسيقى ، لا على انها شيء بارد ومنعزل عن حياته ، ولكن على انها شيء يعبر عنه وعن حياة الناس الآخرين وذلك منذ أبكر سن ممكن . وهذا يعني تهنيئ الأم لطفلها وغناء الأب والأم والابن التي تغنيها الجماعة .

د. مينوحن

وطريقة سوزوكي (٨) . اتذكر ان سوزوكي نفسه قال ليهودي «انني لا أخرج عازفي كمان . فلست أفعل سوى تدريب الهواة بالمعنى الحقيقي للكلمة » ؟ وعنده لا يقتصر عزف الكمان على الطفل، وانما تشترك معه أم الطفل وأبوه .

(٨) نال معلم الكمان الياباني سوزوكي Suzuki شهرة دولية لنجاحه في تعليم اطفال عمرهم ثلاث سنوات ، وقد اثرت طريقته في التعليم على جميع معلمى الوتر في كافة أرجاء العالم . ومن المهم في الدرجة الاولى التعليم ضمن مجموعات صغيرة من الاتراب وحيث يقوم الاب بدور المعلم في التدريبات المنزلية ، وفي تسجيل الاعمال التي درست ، وتقسيم المشاكل الى اجزاء مستقلة ومعالجة كل جزء على حدة ، واعادة كل نقطة حتي يتمكن الطفل منها تماما .

ي. مينوحن

انه يبدأ عادة مع أحد الابوين قبل أن يبدأ مع الطفل بثلاثة أشهر . وأظن ان وقت البدء مع الابوين هو خلال التسعة شهور التي تسبق ولادة الطفل .

بورنوف

الم يقل كوداي Kodaly (١٨٨٢ - ١٩٦٧) ان تذوق الطفل للموسيقى يبدأ وهو في أحشاء أمه ؟

د. مينوحن

لا شك ان الموسيقى جزء أساسي في الحياة وليست جزءا منفصلا عنها . وفي الحقيقة تم عبر القرون تقدم كبير في حجم جمهورها . ان موزارت ما كان ليتصور جمهورا يتراوح ما بين الفين الى ثلاثة آلاف يقد في كل ليلة الى (قاعة المهرجان الملكي) في لندن Royal Festival Hall وكما تعلم علينا ان نحجز قاعة المهرجان الملكي من الآن ، اذا أردناها بعد ثلاث سنوات . ويجب الا نشعر بالحنين الى ايام كان يعزف الموسيقى فيها عدد محدود من العازفين لعدد محدود من الناس كما كان هايدن Hayden (١٧٣٢ - ١٨٠٩) وموتسارت يفعلان في بيوت حماتهما العظام الخاصة .

ي. مينوحن

ولكن ليس من الصحي ان يذهب ثلاثة آلاف ليسمعوا موسيقى موتسارت ولا يصنعون هم أيضا شيئا من الموسيقى .

بورنوف

ليس صحيحا ان عدد ما يباع الآن من آلات الموسيقى للهواة أكبر منه في أى وقت مضى ؟

د. مينوحن

لقد ولّى الزمن الذي كان يعزف فيه كل فرد من الاسرة على آلة وتكون الاسرة بنفسها فرقة موسيقية . ان ما يبتفونه الآن هو ان يديروا المفتاح ليسمعوا الاداء الكامل مسجلا على اسطوانات او يسمعون من المدياع . انهم لم يعودوا يرغبون في عزف الموسيقى بأنفسهم .

ي. مينوحن

ان ذلك يرجع الى أسلوب كلي في الحياة ، وهو صنع الاشياء عن طريق الآلة او الانتاج بشكل تجارى او موحد .

د. مينوحن

انها مسألة وقت . انك ان عدت بعد يوم من العمل المضني فانك لن تشعر برغبة في ان تعزف بنفسك قطعة من تأليف سيقشك Sevçic أو ثرنى Czerny (١٧٩١ - ١٨٥٧) او من تأليف كائن من كان .

ي. مينوحن

ولكن أكثر الناس فراغا هم أقل الناس معرفة باستغلاله . أن عمال المصانع وغيرهم ممن يعملون حسب أوقات عمل منظمة وممن قد خفضت اتحاداتهم ساعات عملهم هم أكثر الناس فراغا .

د. مينوحن

ومع ذلك فإن مركز **آرنولد ويسكر** Arnold Wesker الذي كان يسعى لاستقدام الناس لمشاهدة المسرحيات العصرية والطواف بهم بعد ذلك بالحانات قد فشل . فقد كان كل ما يطلبونه عملا مسرحيا من طراز Kneesup, Mcther Brown ثم كأسا من الجعة . أفيكون حظ مثل هذا المركز من النجاح في ألمانيا أوفر ؟ بالنسبة للموسيقى يوجد في ألمانيا جمهور يعتبر الموسيقى جزءا من حياته منذ أن وعى الحياة .

ي. مينوحن

ولكن حتى في ألمانيا كانت الموسيقى لا تهتم إلا جزءا صغيرا من الجمهور . والمسألة الآن أعمق من هذا . فبعد الحرب الأخيرة أصبت بدهشة كبيرة عندما عرفت من الإحصائيات ومن الحديث مع أشخاص مختلفين ذوي خلفيات مختلفة أنهم لا يذهبون إلى الأوبرا ولا إلى الحفلات الموسيقية . والحقيقة أن كثيرا من الألمان ما زال يؤمن أن من الخطأ أن تدعم الدولة - كما تفعل - مؤسسة ضخمة للفرق الموسيقية والأوبرا ، وأن تنفق مئات الملايين من الماركات لتستفيد منها فئة قليلة من المواطنين .

بورنوف

ولكن سلم أسعار المقاعد أقل كثيرا هناك منه في البلدان التي يدار فيها المسرح تجاريا .

ي. مينوحن

أن هذا بفضل دعم الدولة - وهذا الدعم ضروري إلى حد معين .

د. مينوحن

ولكن على الجمهور أن يبذل من جانبه جهدا معينا . أن الفرق بين الاصفاء لموسيقى البوب والاصفاء للموسيقى الكلاسيكية هو أن الأولى لا تتطلب تركيزا أو جهدا بينما تتطلب الثانية أقصى درجة من التركيز والجهد . الأولى تصب فيك : تستطيع أن تتوقف عن الاستماع وتقرأ جريدة ثم تعود ثانية للموسيقى ولا يضيع منك شيء . ولكن إذا فاتك من الموسيقى الكلاسيكية ثمان وأربعون فاصلة موسيقية فانك ستخسر جزءا أساسيا .

ي. مينوحن

وهذا بالضبط هو الضرر الكبير من الاختيار الهائل المتوفر في المدياع والتلفاز . فالناس يستطيعون فتحهما واقفالهما متى شاءوا .

د. مينوحن

عندما كان اولادنا صغارا يعيشون فوق هضاب كليفورنيا لم تكن هناك حفلات موسيقية في مكان يقل بعده عنا عن ستين ميلا ، فكننت في المساء اضع الاسطوانات على الحاكي . فاذا شعرت بضجر الاولاد وانهم يؤثرون الدمى رفعت الاسطوانة في الحال . وهكذا كانوا يستمعون الى الموسيقى طالما ظلوا راغبين في ذلك ، ولكنهم لا يلعبون بدماهم او يقرأون الكتب في نفس الوقت الذي يستمعون فيه الى الموسيقى . ان الموسيقى لم تكن ابدا خلفية ضوضائية لهم .

ي. مينوحن

ان من سوء الحظ ان تكون الموسيقى هي الفن الوحيد الذي يمكن ان يصاحب نشاطات اخرى . فلو ان لدينا ما نطلق به آذاننا لمنعنا من الوصول اليها كل ضجة غير مرغوب فيها وكل موسيقى خلفية .

بورنوف

ايمكن تدريب الطفل - ولنقل عن طريق التسلسل - على تحصيل شعور بالانضباط ترى انه ضروري لتذوق ما يدعى بالموسيقى الجيدة ؟ اننا نعلم ان قوة التركيز لدى الجمهور المتوسط هي على العموم موضع مبالغة لدى جمعيات الحفلات الموسيقية هذا اذا بنينا حكمنا على اساس طول الحفلة الموسيقية المتوسطة . ان العقل سرعان ما يسرح .

ي. مينوحن

ان هذا يتم في احسن المدارس حيث صار الاطفال يتعلمون شيئا اكثر من الموسيقى . وهناك اعتراف بأن مستوى تعليم الموسيقى في كثير من البلدان متدن جدا . ان اهم شيء هو ان يفني الاطفال ، ثم عليهم بعد ذلك ان يعزفوا على آلة النقر percussion . اذ ان اساس جميع الموسيقى هو اللحن والنقر . الصوت والذبذبة : فالاول هو اللحن والثاني هو الايقاع . والتناسق والهارموني يأتي بالطبع عندما تغنى مجموعة من الاصوات مع بعضها . انني اتمنى ان ارى مدارس في كل مكان في العالم المتعلم وفي العالم الامي ايضا توفر موسيقى غنائية لتغنى في الصف ، وكتبا يغطي كل كتاب منها مرحلة معينة من الموسيقى او اسلوبا من اساليبها ويتضمن تطورها التاريخي والجغرافي . ان بالامكان تخصيص فصل دراسي او شهر (او اسبوع) لكل اسلوب . ويتدرج كل اسلوب حسب ما هو عليه من التعقيد بالنسبة للحن والايقاع . ويرافق تدريس كل اسلوب وصف للعادات والملابس والرموز والبناء الاجتماعي وطرق العيشة والاكل واللغات والمواقف من اساسيات الحياة - اللانهاية والابدية والموت والولادة - وكذلك وصف للانسان الذي يعيشها والبيئة بشكل عام ومصادر القوة وغير ذلك . وهكذا تستطيع الموسيقى ان تشرى الموضوعات الاخرى ، وان تجد مكانا اكثر اهمية في المنهج العام .

المقابلة الرابعة مع : رافي شانكار Ravi Shankar *

ميونخ - أغسطس (آب) ١٩٧٢

بورنوف

ماهى الصفة الأساسية اللازمة للنجاح فى الاتصال مع الجمهور فى رأيك ؟

رافي شانكار :

إذا تركنا السحر الشخصى جانباً اعتقدان على المرء ان يكون أميناً ومخلصاً وأن يعشق الموسيقى التى يقدمها . ان يكون مخلصاً لتراث الماضى وأميناً فى تناوله للحاضر وقادراً على ان يكسب جميع العواطف فى الفن ليضمن تأثيره على المستمع حتى ولو كان هذا المستمع جاهلاً بالجوانب الفنية .

بورنوف :

المادة ازاء الاسلوب . كيف يساعد التقديم على فهم أفضل للموسيقى ؟ وما هو دور وسائل الاعلام ؟

رافي شانكار :

ان السنوات الثماني التى انقضت فى شبابي مع فرقة أودى Uday (١٩٠٢ -) نطوف الغرب قد اعطتني لمحة عن تناول العقل الغربى لموسيقانا . لا يوجد الآن انسان يستطيع ان يصدق ماكان قائماً من جهل وفتور وربما كراهية لهذه الموسيقى حتى عند الاقلية التى استطاعت ان تسمع موسيقانا .

ومن العجيب انه بالرغم من ان هذه الموسيقى لم تكن فى الواقع مفهومة أبداً الا ان عدداً من الباحثين من أمثال فوكس سترانوايز Fox Stranways وكلمنت Clement وبوبلي Popley حاولوا جعلها فى متناول الجماهير . ولكن حتى هذه الاعمال ابقت على موسيقانا الكلاسيكية وكأنها « قطع متحفية » عند المستمعين الغربيين مثلها مثل نحتنا القديم وأدبنا القديم وفننا المعماري القديم وما الى ذلك . ان علاقات الهولنديين والبرتغاليين والفرنسيين ، وكذلك أطول هذه العلاقات وهى علاقة الانجليز ببلادنا ، لم تساعد على نقل موسيقى الهند الحية والناضجة الى الغرب وهذا أمر محزن .

* رافي شانكار : عازف السيتار (الآلة الموسيقية الهندية) ولد فى الهند عام ١٩٢٠ . واشتهر كمؤلف موسيقى ومؤسس للوركسترا القومية الهندية ، وتعرف الغرب على الموسيقى الهندية . وقد كان عضواً فى فرقة اخيه « أودى » ، حيث درس الموسيقى والرقص وطاف كثيراً فى الهند وأوروبا مع هذه الفرقة . وفى سن الثامنة عشرة ترك الرقص ودرس السيتار على يد الموسيقار الاستاذ علاء الدين خان سبع سنوات . وبعد أن اشتغل مديراً للبرامج الموسيقية فى محطة عموم الهند من عام ١٩٤٨ الى عام ١٩٥٦ بداسلسلة من الرحلات فى أوروبا وأمريكا ، وأسس فى عام ١٩٦٧ مدرسة كينازى للموسيقى فى لوس انجلوس فى كاليفورنيا .

وبالرغم من أن **أودي شانكار** كان مهتما في الدرجة الاولى بفرقة راقصة الا انه كان يحرص على اشراله عدد كبير من الآلات ، ويصر على أن يعزف عليها فنانون كبار - ومنهم معلمي الراحل الاستاذ العظيم **علاء الدين خان** . وفي الحقيقة كان **أودي** ملتزما بالتراث فلم تكن هناك بين المائة وخمس وستين آلة او نحوها التي يستعملها آلة واحدة لها اية علاقة بالغرب .

وبدأت المرحلة الثالثة مع رحلاتي الاولى كعازف منفرد منذ عام ١٩٥٤ . وقد تعلمت شيئا مهما الا وهو أن على المرء عندما يقدم موسيقى لثقافة جديدة وغريبة عليه الا يتمادى فيما يقدم . ان التعليقات التي سمعتها في طفولتي من أصدقاء غربيين (ومن بينهم موسيقيون) كانت تردد عبارات مثل : « ان الموسيقى الهندية غريبة جدا ومثيرة ، ولكن متى تتوقف ؟ » « انها مستمرة » ، « انها رتيبة » ، « انها في غاية التكرار » وموسيقانا التي تنزلق فيها الأنامل على الآلة الموسيقية بخفة ، وموشحاتنا تبدو لهم وكأنها « مواء القطط » ، بل ان اسمى الصفات لدى مغنييننا تبدو لهم وكأنها « غرغرة أو تقيؤ » .

وهنا لابد من أن اعترف - وأنا أشعر بالخجل من ذلك - بأنني أحسست باحساسات غريبة عندما سمعت « كابوكي Kabuki ، ونو Noh (موسيقى يابانية) لأول مرة . كما رايت الجانب الآخر من الصورة عند موسيقيينا ومحبي الموسيقى حينما يسمعون أوبرات **فاجنر** (حيث يوجد تقليد صوتي ، بعيد جدا عن تقليدنا) ، او حتى ردود فعلهم عند سماع موسيقى عصرية عظيمة مثل موسيقى **ستوكهاوزن** Stockhausen و **زيناكس** Xenakis و **بوليه** Boulez .

ولهذا فقد رسمت نمطا من التقديم يعطى الجوانب المختلفة لاشكالنا الموسيقية بالجرعات المناسبة ، مبتدئا بالتقليدي القديم (آلاب Alap) و (جور Jor) القائم على (دروباد Dhruvad) ، (جاتس Gats) القائم على نوع متأخر من شكل (خيال Khyal) ، ثم الاشكال الأكثر حداثة مثل (ثومري Thumri) و (دون Dhun) . وبينما نجد ان المستمع في الهند معتاد على سماع العازف المنفرد يعزف في البداية (حيث أبدا بالآب التي هي في غاية الكآبة والصفاء والروحانية) الا انني اكتشفت في مرحلة مبكرة مقدار ما تحدثه من ضجر شديد لدى المستمع الغربي الجديد عليها . ولذا فقد جعلت خطتي أن أبدا بعدد أقل لمدة عشرة الى اثنتي عشرة دقيقة ، وهذا ايضا يعطي فرصة للمتأخرين في الحضور للدخول . ثم آخذ في تقديم قطعة أطول تقوم على أسلوب (خيال) مع حركات (جاتس) البطيئة والسريعة . وبعد الاستراحة وبعد العزف المنفرد حيث أعزف موسيقى كلاسية صرفة وموسيقى العزف المنفرد التقليدية من نمط (آلاب) و (جور) و (جهالا Jhala) أشعر باستقرار نفسي ، وأحس بأن المستمعين معي كلية حتى ولو كانت هذه هي تجربتهم الاولى مع الموسيقى الهندية . وهنا أود أن أوضح أن الذي أوجي لي بتقديم البرنامج على هذا النظام الموسيقى القديم في جنوب الهند (الموسيقى الكارناتية Karantice) حيث يقدم النمط الموسيقى (الراجا) الرئيسى والطويل دائما عند النهاية ، تسبقه عدة بنود أقصر منه . ان تفسري الموجز للراجات Ragas والتالاس Talas ، والحالات والخصائص ، نظريا وعمليا قد ساعد المستمعين دائما . ولم أعد الآن الجأ الى كل هذا أبدا الا في الاماكن التي أقدم فيها موسيقتا لأول مرة . وعندما لا تمنعني لوائح الاتحاد من الاستمرار بعد زمن محدد فانني أقدم بشكل عام بنفس الطريقة التي أقدم فيها في الهند . اذ أن الاعمال التأسيسية تكون قد تمت بشكل مرض .

بورنوف

لنتحدث عن تقديم الموسيقى الهندية للجماهير الهندية - كيف تنقل للآلاف ما كان يعتبر موضوعاً لتذوق خاص من أفراد؟

رافي شانكار :

لاحظ ان كلمة كلاسية Classical كانت تعنى في الاصل مايخص طبقة Class من الناس مثقفة في أعلى المجتمعات الارستقراطية في القرون القليلة الماضية - سواء كانت حجرات استقبال الأمير استرهازي Esterhazy في أيام هايدن Hayden أم كانت في بلاط المهرجات والنواب - وهو نفس ما تعنيه في كل مكان . ولكن مع اختفاء هذه الطبقة الصغيرة والمختارة التي كانت ترمي الموسيقيين ، تولى الشعب والمؤسسات التي ترعاها الحكومة والاذاعات وما إليها ، أمر فن هؤلاء .

لقد كان الغرب رائدا حين عمل منذ ثلاثمائة سنة تقريبا على نشر الموسيقى بين مجموعات اكبر من السكان . ومن ثم فقد سبق في اخراج جمهور مدرب من المستمعين ، جمهور لديه المعرفة الكافية للتذوق والمران على التردد على الحفلات الموسيقية . اما عندنا في الهند فجمهور المستمعين اكثر حداثة ولا يتجاوز عمره خمسين سنة ان لم يقل عنها ، وقد بدأ بشكل اوضح مع انحلال الامارات الذي جاء مع الاستقلال اى منذ خمس وعشرين سنة . أما قبل ذلك فكانت هناك مهرجانات موسيقية نادرة (كانت تعرف بمؤتمرات الموسيقى) ، وكانت هناك بعض الدوائر الموسيقية الخاصة في مدينتين أو ثلاث من المدن الكبيرة ، كما كان بعض الاغنياء يقيمون بين الحين والآخر حفلات موسيقية خاصة . وقد أحدث تغيير هذا الوضع تبديلا تاما في نفسية الموسيقيين الذين كانوا يستطيعون في الماضي ان يكونوا اكثر عنجهية ، لأن وجودهم كان عموما اكثر استقرارا ، ومن ثم كانوا قادرين على التمسك فقط بالنقاط القليلة القوية التي ورثوها كاستمرار لمدرسة معينة ، ولم يكن يحترم احفاد الموسيقيين الشهيرين الا المتذوقون الذين لم يكونوا يتوقعون ان يسمعوا من هؤلاء الموسيقيين الا ما يتميزون به من الموسيقى .

ثم انتقلت الرعاية فجأة من الأمراء القلائل الى الجمهور الغفير ، ومع هذا الانتقال صارت التطلعات أعرض ، وشعر شيوخ الموسيقى في أعماقهم بمهانة ازاء التغيرات التي واجهوها . لقد كان الجمهور يطلب كل شيء من كل موسيقي ، وأوشك عصر التخصص على الانتهاء . أما الجيل الاصفر الذي نشأ خلال فترة التحول هذه فقد أوجد الذخيرة الموسيقية الحالية الشاملة . وكان ذلك دون ان يمسه التراث بأذى ودون ان يعزف لمن لا يفقهون شيئا من الموسيقى .

لقد اقتديت بامثال تان سن Tan Sen وتياجاراجا Tyagaraja ورايندرانات طاغور والأستاذ علاء الدين خان والأستاذ فياض خان . وقد جميع هؤلاء الاعلام بين أصالة التراث وعظمة الابداع . ان فنههم الجديد والقديم في آن واحد آثار أعمق العواطف حتى عند من لم يفهموا حرفيات الفن . وقد نكون على حق حين نزعم ، ان جمهور المستمعين في المناطق الشمالية من الهند يفضلون في الدرجة الاولى موسيقى الآلات بالرغم من المكانة السامية التي تتمتع بها الموسيقى

الفنائية الكلاسية . ولكن لابد ان كلمات الاغاني الدينية والروحانية والرومانسية شجعتهم على الاصفاء الى التأليف الموسيقى الغنائى ، وبهذا عملت هذه الرعاية على استمرار هذه التقاليد التراثية . على أن الامور فى الهند الجنوبية كانت أفضل نسبيا حيث كانت الموسيقى تقدم على الاغلب فى المعابد ، ومن ثم لم ينعدم الاتصال بها ابدا .

ان قدوم عهد الجماهير الفقيرة خلق للموسيقيين مشاكل كثيرة . فهناك مشكلة سماع الآلات الموسيقية الهندية بطاقاتها المحدودة فى نقل الموسيقى . اذ أن جزءا كبيرا من الاستمتاع والتذوق يعتمد على القدرة على سماع الزخرفة الدقيقة والرقيقة . ان الاذن العادية معرضة كثيرا فى هذه الايام الى « تلوث صوتى » - حركة المرور والاليكترونيات وصخب موسيقى البوب - كما ان حساسيتها قلت الى حد كبير . ولهذا فان تضخيم الصوت فى عروضنا قد أصبح - لسوء الحظ - شرا لابد منه ، ومن ناحية مثالية افضل نظام يستطيع تضخيم اصوات الآلات الطبيعية دون تشويهها .

ومن ناحية أخرى نجد ان معظم جماهير المستمعين الهندية ليست لديها عموما نفس العادات الغربية ازاء الحفلات الموسيقية . وقد يكون ذلك راجعا الى حداثة الوضع نسبيا . فهذه الجماهير بشكل عام تفتقر الى النظام ، فهي تصل الى الحفلة متأخرة جدا ، وتخرج وتدخل كما تشاء ، وتثرثر وتبحث الامور المالية او السياسية وما الى ذلك . ويحاول الموسيقيون جاهدين تحسين هذا الوضع ، وقد واجهت نقدا شديدا واتهمت باننى صرت غريبا (مستغربا) عندما اصررت على اتباع بعض الاساليب التى ارى انها تنبع من احترام الجمهور للفنانين . وكأنه قد سطر فى كتاب « بهاراتا ناتيا ساسترا » Bharta Natya Sastra أو كتب « الفيدا » أن هذا السلوك السيء شرط منصوص عليه فى الموانيق القديمة للاستمتاع بالموسيقى !

بورنوف

لنتنقل الى موضوع الموسيقى الهندية والجماهير الغربية - هل هي مفهومة بشكل صحيح عند هذه الجماهير ؟

راى شانكار

ما هو الشكل الصحيح لفهم موسيقانا ؟ كنت دائما اقول لاخوانى الهنود - وكثيرا ما ألهم هذا القول - ان مجرد ولادة المرء فى الهند لايعنى انه يستطيع فهم الموسيقى اكثر أو أفضل من المستمع الغربى . ان الفرق هو فى أن الجمهور عندما يتعرض لها اكثر يصبح اكثر الفة لها . واذا اراد المرء ان « يفهمها » فهما صحيحا فان عليه ان يعرف تراث وثقافة القرون التى سبقت ما نسمعه اليوم ، ولكن عملية الفهم ليست فكرية فقط وانما هى وجدانية ايضا . واننى أجد أن الاستجابة الوجدانية والتناول فى الغرب مريضان تماما . ان نسبة كبيرة من المستمعين - ولعل جميعهم تقريبا - تستطيع أن تتخطى العوائق بالاستجابة الطبيعية لما تسمع . وقد لا « تفهم » ما تسمع بالمعنى الفكرى الجاف ولكنها مع ذلك تستطيع ان تتذوق الجمال . وهنا أود ان اؤكد على اننى لا اوازن هنا بين الجمهور الغربى وجماعة الخبراء الموسيقيين المتدوقين الهنود ، لاننى اعتبر العزف لهذه الجماعة تجربة مرضية جدا .

ولا شك أن الامور الآن ليست كما كانت عليه قبل عشرة أو خمس عشرة سنة ، ولا سيما بالنسبة للجيل الاصغر . ان هذا الجيل يستجيب بشكل خاص للتذبذبات ، لأنه أقل كثيرا في كبتة من الجيل السابق وأكثر انطلاقا منه . ثم تلك المواقف المتمردة تماما التي شجعها شعور بعدم الرضا عن الواقع ، ونتيجة لذلك يرغب هذا الجيل في أن يكون مختلفا عن الاجيال السابقة ، وقد غير أسلوب حياته فجعلها بعيدة بقدر الامكان عن المعايير التي كانت سائدة عموما من قبل . وقد أدى هذا في كثير من الحالات وبشكل طبيعي الى عودته الى الشعور بدلا من التحليل . وهو نتيجة لذلك قادر على قبول وفهم أشياء كثيرة كانت أسلافه تعجز تماما عن فهمها نتيجة لتقييدهم بنظام صارم .

كما ان من عاشوا مع الموسيقى الهندية في الغرب أصبحوا أكثر معرفة بفضل المسجلات وبفضل الصفوف الدراسية التي تنظم الآن في عدد من الكليات والجامعات لدراسة الموسيقى الهندية.

ان لجوء الشباب الى العقاقير وما يشابهها هو جزء من هروبهم ، كما ان تعلقهم بأشياء من الشرق جزء آخر من هذا الهروب ، حيث يعتقدون أن الفريزة تتغلب عادة على المنطق . وقد راوا ما فعله المنطق بالعالم وهم يريدون ان يغيروا ذلك .

وقد كنت اؤكد دائما أن باستطاعتهم ان يحصلوا على مشاعر روحية ونحوها من موسيقانا مباشرة ، وهي قادرة تماما على جعلهم « أسمى » دون اللجوء الى مثيرات اصطناعية . وعندما أواجه جمهورا منغمسا في المخدرات أحاول أن أفسر لهم هذا . فأقول لهم اننى اشعر وكأنهم قد « خدموني » حين لا يتاح لى أن أريهم ظواهر موسيقانا كاملة ، لانهم يأتون الى الحفلة وهم نصف مخدرين ، وبالتالي فانهم عاجزون عن أن يستثاروا استشارة كاملة ، كما أنهم عاجزون عن أن يجربوا عن وعي ماتستطيع الموسيقى الهندية أن تفعل لهم ، وهم أخيرا عاجزون عن ادراك صدق الموسيقى وسط باطل التزييف .

بورنوف

وأخيرا لننتحدث عن الموسيقى الهندية الكلاسية ازاء موسيقى الپوب !

رافي شانكار

لم تحدث أية مجابهة بين الموسيقى الكلاسية الهندية وموسيقى الپوب الغربية ، فان كانت هناك أية مشاعر فان ذلك لأبد وان يكون خصام أشخاص . ولاشك أن هذا ليس هو الحال بينى وبين جورج هاريسون George Harrison . فقد بدأ هاريسون يدرس السيتار Sitar على يديّ بكل جدية . وعندما إيقنا بعد فترة من الزمن من صعوبة تفرغه للمضى قدماً في هذا النظام الصعب والبطيء ترك دراسته . ولكنه احتفظ بحبه العميق للموسيقى وظل على اتصال بها واحترام لها . وهنا أود أن اذكر انه كان رائدا في ادخال أسلوب وروح هنديين في موسيقى الپوب . . كما حاول ذلك آخرون ولكنهم كانوا يستخدمون السيتار (وكان يدار بالكهرباء في معظم الاحيان) كصوت جديد بل وأحيانا كوسيلة بارعة .

وأخيرا أود أن أقول اننى عرفت عددا لا بأس به من الموسيقيين الشباب فى الولايات المتحدة ممن كتبوا وأدوا أشياء جديدة مثيرة جدا ، ومن الصعب تصنيف هؤلاء تحت الموسيقى الشعبية او موسيقى الجاز أو الموسيقى الحديثة . ولكنهم جميعا يشتركون فى التأثير بالموسيقى الهندية بدرجات متفاوتة . وبالرغم من أن بعض المتعاليين يقول ان هذا كله « هجنة » ، ولكن قد يبرز من بين هؤلاء الموسيقيين موسيقى كباخ او موتسارت .

المقالة الخامسة

مع أندريو لويد وبير Andrew Lloyd Webber

فى ايسٲ نويل - مقاطعة دورست ، فى أغسطس (آب) ١٩٧٢ .

بورنوف

لقد أصبحت انت وتوم رايس Tom Rice مشهورين فى العالم المسيحى بفضل عملكما « يسوع المسيح نجم اسمى » Jesus Christ Superstar . ان عمر توم الآن ٢٨ سنة وانت لم تبلغ الخامسة والعشرين بعد . ومن الجدير بالاهتمام ان النقاد أخذوا يكتشفون الآن عملكما الذى سبقه وهو « يوسف ومعطف الاحلام الملون الدهش » Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat فكم كان سنكما عندما كتبتما ذلك وكيف كنبتماه ؟

لويد وبير

كان ذلك منذ خمس سنوات حينما طلب منا ان نكتب « يوسف » Joseph لمدرسة كى يقدم لجمهور لايزيد عمر افراده عن ثلاث عشرة سنة ، وقد طلب منا ان نكتب شيئا يجده هذا الجمهور مسليا ويكون بمثابة لون آخر يختلف عن الدروس الموسيقية التى عليهم ان يقوموا بها . وقد اقترح مدرس الموسيقى فى مدرسة القديس بول فى ذلك الحين أن نكتب موشحة دينية شعبية . وبدأ توم يكتب مقطوعات غنائية مضحكة عن يوسف والمعطف ذى الالوان الكثيرة ، وكتبت بعض الموسيقى ولم نكن نتوقع ان يتجاوز عملنا هذا الى ابعد من حفلة نهاية الفصل الدراسى . ولكنه صادف ان كان لاحد نقاد جريدة « الصاندى تايمز » طفل يفنى فى تلك الحفلة . . . فظهر فى هذه الجريدة مقال اطراء يعبر عن دهشة من « تحويل موسيقى البوب الى فن » . ونتيجة لذلك سجل العمل « يوسف » وقدم فى اماكن كثيرة خلال السنوات الخمس الماضية ، وكان آخر مكان قدم فيه هو أدنبره . وكانت دهشتنا اكثر من دهشة أى انسان آخر : فقد كان هدفنا الوحيد هو تسلية الاطفال وتقديم عدد قليل من الالحان الجيدة ليغنونها ، وتقديم اشعار غنائية مسلية لهم .

بورنوف

ما الذى جعلكما انت وتوم رايس فى مثل هذه المرحلة المبكرة تفكران بأن هناك فى الانجيل أو فى اللاهوت عموما عنصرا دراميا وموسيقيا يمكن استغلاله ؟

لويد ويبر

كان ذلك بالصدفة ، فقد أردنا أن نكتب للمسرح الموسيقى ، وكان أول ما طلب منا هو وبالتحديد قصة من العهد القديم . وهناك تقليد لهذا في الموسيقى التربوية البريطانية ، وطلب منا أن نعمل على نحو ما على تجديد هذا التقليد . واستخدمنا العنصر الدرامي الفاضل في «يوسف» وان كنت لا أرى أن هذا العمل عمل درامي .

أما قصة «يسوع المسيح نجم أسمى» فهي مختلفة تماما عن ذلك . لقد كان لدينا النجاح النقدي لاسطوانة باثرة أعنى اسطوانة «يوسف» ولكنه كان لدينا أيضا دعم مديرين من مدراء الفرق الفنية اللذين شجعانا على الاستمرار في الكتابة . وكانت فكرتنا الأولى أن نضع أوبرا بموسيقى الروك : « (Rock) » وبدأ لي أن هذه من أنقع التجارب . انني أشعر أن عددا من المؤلفين الموسيقيين لا يعزفون إلا لأنفسهم ولجمهور قليل ممن يعرفون عم يتحدث هؤلاء . وأفضل أن أعمل في ميدان أوسع واكتب موسيقى جماهيرية .

ولما كانت علاقاتنا محضورة في الاسطوانات فقد قررنا أن نكتب أوبرا وأن نسجلها أولا . وكانت الفكرة الأولى أن ننتج اسطوانة توضيحية للعمل الذي يمكن أن تعاد كتابته فيما بعد ليعرض . ولم نحلم بأن هذه الاسطوانة التوضيحية الباهظة التكاليف ستلقى مثل هذا النجاح الذي لاقته في أمريكا . لقد نجحت كثيرا حتى أننا عندما أخرجنا العمل على المسرح وجدنا أننا لانستطيع أن نغير شيئا منه دون أن نثير الجمهور .

بورنوف

هل كان في ذهنكما وانتما تكتبان «يوسف» أن هناك حاجة لان تقدما الى جمهور أوسع عملا - من خلال تدريبكم الكلاسي - يستطيع أن يردم الهوة القائمة بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الكلاسيكية ؟

لويد ويبر

انني شخصيا أشعر أن هناك مستقبلا للمؤلفين الموسيقيين الجادين حينما يكتبون لجمهور شعبي . على أن المرء يجب ألا يفعل ذلك بابتذال نفسه ، وإنما عليه أن يخفف من تشدده ، والا يظن أنه يفعل شيئا مشينا عندما يكتب نفما . والمشكلة هي أن المرء قد لا يستطيع التوفيق بين أن يكون ناجحا جماهيريا وجادا . واعتقد أن عددا من المؤلفين الموسيقيين المحدثين مهتمون جدا بما تفكر به دائرة قريبة منهم من النقاد والزملاء .

عندما كنت أكتب «النجم الاسمي» كنت أفكر أنه قد يكون هناك مناخ فكري يتجه نحو نظرة للأوبرا أكثر انعاشا . وكانت أوبرا «تومي Tommy» لفرقة هو Who قد ظهرت وخلقت بعض الاهتمام ... (وكنت قد تعمدت ألا استمع اليها حتى انتهى من «النجم الاسمي») . ولكنني وجدت بشكل عام أن نظام الكتابة ضمن شكل معين - حتى ولو كان غامضا كالأوبرا - لا يروق لموسيقيي الروك . واعتقد أن موسيقى الروك قد بقيت لسوء الحظ ساكنة خلال السنوات الثلاث

الماضية ، اذ لم يحدث اى شيء باستثناء أسطوانة او اسطوانتين جذابتين . ولاشك ان من السهل الآن ان نغطي الافتقار الى الموهبة بالصخب الاليكترونى - وهم امر اسهل في موسيقى الروك منه في اى لون آخر . ولعل « النجم الاسمى » كان آخر حدث كبير في موسيقى الروك ، وبالرغم من انه لم يكن مبتكرا تماما في اجزائه - الا اننى اعتقد انه ربما كان مبتكرا في مجموع هذه الاجزاء .

بورنوف

لعلك تعتبر « يسوع المسيح نجم اسمى » عملا للمسرح ، وأنه مهما كان موضوعه يتمشى مع الملهاة الموسيقية ، بالرغم من انه عرض كثيرا في حفلات موسيقية .

لويد ويدر

ان ادخال او عدم ادخال « النجم الاسمى » في سلك الملهاة الموسيقية مسألة يمكن الاجابة عليها من خلال نجاح هذا العمل في المسرح غير التجارى ، حيث يمكن اخراجه على النحو الذى قصد ان يكون به هذا العمل . ان بالامكان تقديمه في مسرح متوسط ، ويكون حجم الاوركسترا يتناسب مع ما كتب له العمل .

واعتقد ان « النجم الاسمى » قد ردم هوة ، ولكن نظرا لنجاحه التجارى يصعب كثيرا في هذه اللحظة معرفة ماذا ستكون عليه قيمته الدائمة . اننى اعتقد انه يحتوى على أشياء جديدة - انه لم يكتب ابدا لكي يكون اوبرا عظيمة ، واننى مندهش من نجاحه الكثير .

بورنوف

لماذا تندهش من نجاحه الشعبى ؟

لويد ويدر

لقد كانت اول اوبرا اكتبها انا وتوم معا ، وبالرغم من اننا وضعنا بها أشياء توقعنا ان تصادف شعبية ، الا اننا كنا نستمد من أشياء أخرى كانت شعبية في الوقت الذى كنا نكتب فيها . اننا لم نتوقع ابدا ان تهز العالم ، لقد اعتقدنا انها قد تحظى باستعراض نقدى طيب وان الامر لن يتعدى ذلك . واعتقد انها - من الناحية الموسيقية - جيدة تماما بنسبة ٧٠ في المائة وان ٣٠ في المائة منها ليس جيدا جدا .

ولا ادرى هل ستعمّر أم لا ، ولعلها قد تبقى لان المسرح بحاجة الى شيء جديد والاوبرا ليست وسيلة ميتة بل انها على العكس من ذلك وسيلة هامة جدا . وكان مما أبهجنى ان هذه هى المرة الاولى التى تقدم فيها اوبرا من اى نوع في مسرح تجارى .

بورنوف

ان الأوبرا تمر في هذه الايام بأزمة هى أزمة التوصيل . غير اننى ارى ان من الجدير بالاهتمام بشكل خاص انك قد نجحت في الوصول الى جمهور ضخم ، في وقت يبحث فيه المرء عن انواع جديدة من العلاقات بين الكلمات والموسيقى ، بين الموقف الدرامى والموقف الموسيقى ، مع العلم بانك قد انطلقت من خلفية كلاسية .

لويد ويبر

من الفريب اننى مدين بهذا لأبى ، فقد كان يقول لي ان غالبية المؤلفين الموسيقيين المحدثين لا يروقون لأحد ، اللهم الا لنفر قليل من الناس ممن يهتمون بهؤلاء المؤلفين ، وهؤلاء الناس اقلية صغيرة بل لعلهم لا يشكلون جمهورا حقيقيا من المستمعين . وكان صلبا في رايه هذا . وكان يقول لى : اذا أردت ان تكتب موسيقى اكتبها لنفسك اذا كانت لديك الشجاعة . وانا معجب بكثير مما كتب ، لأن ما كتبه لم يكن من الاعمال الدارجة ، ولم تصل هذه الاعمال للجمهور أبدا .

ولكنني كنت مهتما بموسيقى الروك وكأنت الامكانات مختلفة ، اذ هنا يتاح لك أن تكون شعبيا ، لأن هناك « العشرين الأوائل » وتستطيع ان تسمو فوق هذا وتكتب ما تريد . ان « النجم الاسمى » هى تماما نتاجا ناس يحاولون كتابة أوبرا مستخدمين أشياء يمكن أن تحقق نجاحا جماهيريا . . ولا شك أننا كنا محظوظين عندما اخترنا موضوعا يصادف فى النفوس هوى عالميا مدهشا . وانه لأمر مثير جدا أن تضع شيئا عن المسيح .

بورنوف**كيف ولدت هذه الفكرة ؟****لويد ويبر**

كنا فى وضع موفق جدا . وكما ذكرت آنفا عرض علينا مديران من مدراء الفرق الفنية راتبا لنكتب لمدة ثلاث سنوات ما نشاء على ان نعطيههم حقوق التأليف . وكان ذلك مفاجأة لنا ، واول ما خطر ببالنا ان هذه اجازة نستمتع بها غير اننا مالبثنا ان فكرنا : ماذا سنكتب ؟

اردنا ان نكتب شيئا عقده عظيمه ، شيئا دراميا يروق لكل انسان كالأوبرا لأننى كنت أريد بشكل خاص ان اكتب قطعة جادة مستخدما الاساليب الشعبية . بل انها فى الواقع لم تكن استخداما لاساليب ، وانما مجرد استخدام حبي للانغام ، ومن هنا جاء العمل .

وأحببنا فكرة المسيح لأن ذلك يعطى لتوم الفرصة ليحاول أن يفسر قصة المسيح فى المقطوعات الغنائية بطريقة جديدة . وقد فعل ذلك عندما جعل يهودا البطل رجلا عمليا يحب شخصية المسيح الذى كان فى ذلك الحين قد أتم كل عمله وكان فى الايام الاخيرة السبعة من حياته قد استنفذ طاقته انها رؤيا انسانية للمسرح ، لا تنكر عظمتها ولكنها لا تعلق على قدسيته . وقد وفرت هذه الطريقة امكانية النظر الى ردود الفعل الانسانية التى اتخذتها عدة شخصيات اخرى من رجل عظيم . ويركز النص عند توم على الشخصيات التى حول المسيح ، والتى ظلت غامضة فى عقول معظم الناس : **مريم المجدلية** التى قدمت بطريقة دنيوية جدا كما شقة له ، و**بيلاط** كما يجابهه ، و**يهودا** الذى يروى الكتاب المقدس ، انه كان موكلا بالمال ، و**سيمون** الثائر (والمتحمس ضد الرومان) الذى كان يريد ان يستخدم المسيح كزعيم لحركة لقلب العالم بالقوة .

ولأن توم كان مهتما جدا فقد اشتغل بهذه الشخصيات وبنينا أوبرا حولها . وعلى نحو ما بنينا أوبرا حول الدور المركزى ، هذا الدور الذى شعرنا انه لم يكتب بشكل قوى لأنه كان معروفا جيدا . والتعليق ينصب فى الواقع وبشكل متعمد على جميع الاجزاء الاخرى .

وقد نجح هذا الاسلوب في المعالجة على الاسطوانات ، واعتقد انه سينجح ايضا في السينما ، حيث يمكن ان يرى المسيح دون ان يسمع . غير ان الامر في المسرح اكثر صعوبة . واننى اشعر ان « النجم الاسمى » كان اكثر نجاحا على الاسطوانات منه في المسرح اذ تركت لهم في الاسطوانة الحرية لاتخاذ مواقف شخصية من المسيح . اما في الاخراج المسرحى فان فكرة المدير عن المسيح تفرض ومن السهل ان تصطدم بفكرة الفرد عنه . ان فكرة الشاعر الغنائى عن المسيح لم تبَن في النص ، فهي اصعب من ان تحدد . وهكذا فان الاوبرا تكون افضل عندما لا يرى المسيح فيها . ومن الصعوبة بمكان لباس الرجل ووضعه على خشبة المسرح وجعله يقدم كأسا لمريم المجدلية مثلا . وقد تكون في السينما اكثر صلاحية لان الانسان في السينما يستطيع ان يركز على الوجوه اكثر بكثير من المسرح .

بورنوف

اليست هناك تعليمات مسرحية في نصك الموسيقى ؟

لويد ويبر

ابدا . هناك تعليمات قليلة حول الوضع والاطار ولكن هذه التعليمات لا تتبع عادة .

ولكن كما قلت انها اوبرا اولى ونحن نرى الآن ما بها من عيوب . اننا لم نكن نحلم ابدا بهذا النجاح الذى صادفته ، ولو قدر لنا ان نؤلفها الآن مستفيدين مما عرفناه بعد تأليفها لالفناها على نحو مختلف . واعتقد انها كانت ناجحة لان توم جرؤ على معالجة الموضوع . . . ان الامر لا يتعلق بحركات المسيح : انه مختلف تماما عن ذلك ، انه يستند الى رغبتنا في كتابة اوبرا جادة مستخدمين حرفيات المسرح الموسيقى الذى احببناه كلانا كثيرا جدا .

بورنوف

لنتناول الموضوع من تلك المقدمة الفرضية الخاصة بالأوبرا : انك حين استخدمت التقنيات السمعية والبصرية الحديثة والميكروفون وتضخيم الصوت الضروريين ، واخرجت الأوبرا من عزلتها ، أو على الأقل نقلتها من جمهور صغير نسبيا الى جمهور ضخم ، حققت شيئا في هذا الباب . واعتقد اننا نجد - على نفس هذا الاساس - ان كثيرا من أهم التجديدات في الأوبرا اليوم - أفضل ان استخدم تعبير مسرح الموسيقى ، لان الاوبرا تحدد ذلك على نحو ما - هي في تحليل الكلمات والمقاطع التى كثيرا ما تجمع عندئذ في ايقاع استحواذى . وقد عمل هذا كارل أورف Carl Orff (١٨٩٥ -) زمنا طويلا ، وكتب يريو بعض الاعمال الساحرة بهذا الاسلوب . وانت نفسك تستخدم هذا الاسلوب ، وفي رأيي ان هذا يمثل أسلوبا جديدا من التعبير المسرحي .

لويد ويبر

قد تكون الطريقة التى اشتغلنا بها طريقة هنا . فنحن عادة نتخذ أولا قرارا مشتركا حول العقدة . ثم آخذ في كتابة معظم الموسيقى بما في ذلك معظم العبارات ، ثم يأتى توم ليكتب الاشعار الغنائية . ثم نصقل هذا كله معا . ولا اظن ان هناك أصالة خاصة في « النجم الاسمى » غير

الشكل الذي اتخذته هذا العمل : فالأمر هو أنه لم يستخدم أحد من قبل مكبرات الصوت والمعدات الفنية على ذلك النحو .

ولا أرى شخبصيا أية تقسيمات في الموسيقى . فهي إما أن تكون جيدة أو رديئة .

بورنوف

أتمنى لو استطيع ان أتفق معك - ان هذا سيجعل مستقبل ما يسمى بالموسيقى الكلاسية أكثر اشراقا .

ان هناك عاملا اجتماعيا يجب بحثه : ان الاوبرا عمل يستهدف جمهورا معينا بعروض قليلة في فترات منتظمة او غير منتظمة ، بينما نجدان المسرحية الموسيقية - ولعلها اقرب ما تكون الى الاوبرا في ميدان ما يسمى بالموسيقى الشعبية - تستطيع ان تغامر بانتاج يكلف مبالغ طائلة لعروض لا حد لها ، لأنها تقدم في المسرح التجاري .

لويد ويبر

ان من سوء الحظ ان المسرحيات الموسيقية تحتضر الآن ولا سيما في مسارح نيويورك . غير ان هذا لا يعنى ان المسرحية الموسيقية ميتة ، واعتقد ان اكبر مشكلة تواجه المسرحيات الموسيقية هي الكتاب . وهناك شيء واحد كنا نريد أن نتخلص منه وهو فكرة النص المكتوب . فنحن لا نحب فكرة الارقام المترابطة . . . ومن ثم فان ما نكتب بعد ذلك يكون ضئيلا بقدر الامكان من ناحية النص المكتوب . وقد حاولنا ذلك في عمل « يوسف » ولا شك اننا فعلنا هذا في « النجم الاسمى » الذي لا يحتوى على أى حوار . واعتقد ان الاوبرا هي اكثر الوسائل الصالحة في المسرح الموسيقي . ومن سوء الحظ ان الاشعار الفنائية والنصوص هي عادة أميل الى الضعف . فكتاب الاوبرا العادية يستند عادة الى مسرحية او قصة او فكرة ولا يكتبها شاغر غنائى محترف . ان ذلك يتم بطريقة مرتجلة . اننى لا اعرف من كتبوا نصوص معظم الاوبرات التى تخطر ببالي . واننى اشعر ان اسهام توم في كتابة النجم الاسمى او أى عمل قد نعمله معا ، يعادل في أهميته اسهامى .

بورنوف

اود أن اعود الى نقطة أشرنا اليها لماما وهي الحقيقة المزعجة التالية : يبدو انه قد تم الوصول في ميداني ما يسمى بالكلاسية وما يسمى بالشعبية الى نهاية ميتة تماما .

لويد ويبر

أعتقد ان هذا الشيء قد حصل على نحو ما في كثير من سبل الحياة ، لأن وسائل الاعلام قوية جدا الآن . ان الناس ينفقون في الحديث وقتا يفوق ما ينفقونه في العمل . ان على الموسيقيين الآن ان يلتفتوا الى الصورة - كيف يظهر المزمع على شاشة التلفاز وكيف يتحدث ، فلا بد من ان يكون الواحد منهم فصيحاً وجذاباً ، وهو يقف على أرض ليست هي بالطبع أرضه ، وهو اما ان يكون محظوظا او منكودا . ان هناك مؤلفين موسيقيين يعطون صورة جيدة على شاشة التلفاز او في برامج الاذاعة ،

ومن ثم ينالون رضا الجمهور ، هذا الجمهور الذى يعتقد عندئذ ان عليه ان يحب ما يكتبه الفنان . وليس من الممكن في كثير من الموسيقى الحديثة الجادة ان يعرف الشخص العادى هل هو يحبها أم يكرهها . وأنا شخصيا أحاول ان أحصر المقابلات التلفازية في اضييق وقت ، لأنني لا أعتقد انه يجب ان يحكم على الشخص على أساس مظهره أو طريقة كلامه - فان ذلك لا علاقة له البتة بنوعية العمل الذى يخرج به أو يحب الناس لهذا العمل أم لا .

بورنوف

ولكن ذلك يؤكد دور وسائل الاعلام اليوم . فلم يعد هناك رئيس وزراء يستطيع ان يصرف شئون الدولة دون ان يروق للبلاد من خلال الصورة التى يظهر بها على شاشة التلفاز . انها فكرة مرعبة . ولا اعنى بهذا ابدا ان الامر يجب ان ينطبق على الفنان المبدع . ولكن هناك - كما اعترفت انت - مشكلة الاتصال . وسؤالي هو : الى أى مدى يستطيع الفنان المبدع - المؤلف الموسيقي أو المصمم أو حتى الكاتب - ان يساعد نفسه في زيادة جمهوره عن طريق تفسير فنه ضمن تقليد معين الى الجمهور من خلال وسائل الاعلام ؟

لويد وير

لا أظن ان فنانا يستطيع ذلك وينجح نجاحا كبيرا الا اذا استخدم وسائل الاعلام كما استخدمناها في « النجم الأسمى » . ومن اسباب نجاح « النجم الأسمى » كثيرا وبسرعة في أمريكا أكثر من غيرها ، أن الاذاعة الأمريكية اذاعت الاسطوانة كاملة . . . واحبها الناس . واعترف بصراحة أن نجاح « النجم الأسمى » الكبير كان بفضل وسائل الاعلام الأمريكية والاذاعة . فقد اتاحت له هذه ان يكون مسموعا . وليس هناك من سبب آخر . واعتقد أن الشيء المثير في الاشتغال بموسيقى الروك هو أنه يتيح لك أن تسمع اذا كان لديك شيء يجتذب الناس ، واذا ذهبت الى الاماكن الصحيحة .

بورنوف

ولكن « النجم الأسمى » أثبت أنه يستطيع ان يقف بنفسه دون الحاجة الى أية وسائل اعلام . فقد حقق نجاحا كبيرا على المسرح في منطقة هي غاية في الصعوبة وهي نيويورك . فما هي الأشياء الاولى التى تعمل على تعزيز ونشر أوبرا روكية من هذا النوع شعبيا ؟

لويد وير

الاسطوانات . وأظن انها لو ظهرت على المسرح أولا لحققت من النجاح ما حققته تقريبا . ان الاسطوانات تعطى للمرء الفرصة ليقول : « ها هو عملي التام ، معمول ومسجل كما أريد فهلا تفضل أحد بعزفه ؟ » وقد فعلوا ذلك في الاذاعة الأمريكية كما قلت . وأشعر أن على جميع الموسيقيين المحدثين ان ينغمسوا بجدية أكثر في التسجيل ، لأن الناس يستطيعون ان يأخذوا معهم الى منازلهم شيئا من خلال الاسطوانات ، وبينون أحكامهم دون ان تحيط وسائل الاعلام بالعملية كلها . ان الذهاب الى المسرح يكلف مالا كثيرا ، وكذلك الى الاوبرا او الى الحفلات الموسيقية ، بينما شراء أسطوانة لا يكلف مثل ذلك . ان هناك دائما أملا في أن العمل المسجل على أسطوانة

سيسمع : فالناس يستطيعون دائما الرجوع اليه . وقد حدث هذا بالنسبة لعمل « يوسف » فقد كان مسجلا على اسطوانة وقد اكتشفه الناس بعد خمس سنوات ولو قدر لى اليوم أن اكتب رباعية وترية - وهي شيء أريد أن أفعله - لآلتين سماعيتين عاديتين وآلتين كهريبتين كالقيثارة او الكمنجة الكبيرة الكهرية ، لسجلت هذه الرباعية قبل أن أعرضها . لأنني عندما أسجلها على الاسطوانة أعرف أن عرضي « الكامل » يقدم الى الجمهور . ويستطيع الناس عندئذ أن يتخذوا قرارهم منها . . . اما العرض المباشر فهو المرحلة الأخيرة .

يونوف

لقد أثرت الآن مشكلتين : الأولى تتعلق بعناصر العمل نفسه ، والمستوى الذى تهدف اليه ، والثانية اذاعته ونقله من خلال وسائل الاعلام ونشره شعبيا . اما فيما يتعلق بالاولى وهى العمل فى حد ذاته : ان تعبير الرباعية الوترية ستحدد - كما هو الحال الآن - جمهورك من المستمعين كثيرا .

لويد ويبر

إذا كان العمل جيدا فاننى لا أرى ما يدعولذلك .

بورنوف

أجل ، ولكنك اذا اعلنت عن رباعية وترية لفلان من المؤلفين الموسيقيين ، وفلان هذا مشهور مثلا بأنه مؤلف موسيقى « جادة » ، فان جمهور العمل لن يزيد عدده عن بضعة مئات . لكن عملا من الموسيقى الشعبية لاندريو لويد ويبر له الجمهور الذى نعرفه . انه لم يسبق لمؤلف موسيقى ان حقق مثل هذا النجاح الهائل فى ميدان واسع - ميدان شعبي - وان يكتب موضوعا فى ميدان ظل محدودا على فئة قليلة (ربما استثنينا من هذا ليدر Lieder) . ويكتسب جمهورا . فلو انك كتبت فى يوم من الايام رباعية : فالى أى مدى سيتمشى معك جمهورك جمهور « يسوع المسيح » والاعمال الاخرى المشابهة التى كتبتها أو ستكتبها ؟

لويد ويبر

لن يكون جمهور الرباعية الوترية بمثل هذه الضخامة لأن « للنجم الأسمى » أبعادا أخرى من الفئائية الشعرية والموضوع .

على اننى اعتقد لو أن كونشرتو الكمنجة لشوستاكوفيتش (١٩٠٦ -) Shostakovich - أخرجها عازف كمان من الذين حققوا نجاحا كبيرا فى أسطوانات موسيقى الروك لظن الناس ان هذا عمل جديد مدهش من موسيقى الروك واشتروها . ان ذلك يعتمد تماما على تقديمه أى مرة أخرى على الصورة .

وأخيرا ان التسجيل للحاكي (الجرامافون) لاوبرا شياطين لاودن The Devils of Loudun لبندريسكى Penderecki قد راج كثيرا لأن الناس ظنوا ان بندريسكى هو مؤلف موسيقى منطور وذلك شيء لاغبار عليه .

بورنوف

صحيح أن بندريسكى هو أحد أشهر المؤلفين الموسيقيين الكلاسيين في الوقت الحاضر . ولكنه ما زال بعيدا عن مجارة موسيقى الروك في مضمار الشعبية . ان أروج عمل لمؤلف موسيقى معاصر « جاد » سيكون ما يباع منه من الاسطوانات اقل كثيرا مما يباع من اقل عمل رواجاً لمؤلف كبير من الموسيقيين الشعبيين .

لويد ويبر

أجل ، ولكن « شياطين لاودن » أو عاطفة القديس لوقا Luke's Passion لا تحتوي على « لا أعرف كيف أحبه » أو « نجم اسمى » ان من أحبوا « النجم الاسمى » استحوذت عليهم فكرة انسان يكتب او يرا روكية عن يسوع المسيح ، ولكنهم عندما وجدوا أن العمل يحتوى على بضعة غمزات حدثوا أصدقاءهم . نعم ان بالعمل غمزات ، وليس هناك من سبب آخر لشعبيته .

بورنوف

لقد أجبت على سؤالى الاساسي .

لويد ويبر

ولكنك اذا كنت تكتب الحانا تستطيع ان تكون جادا ؟

بورنوف

ان ما تقوله يذكرني بسيرة كيرت وايل Kurt Weill العملية ، فقد اصبح معروفا وشعبيا جداً عن طريق الاعمال الشعبية ، لكن المرء يكتشف فجأة من خلال الاصرار المتأخر لتسجيلاته ان وايل كان رجلا على شيء من الجدية ، وفي الآونة الاخيرة قدمت سيمفونية وكونشرتو الكمان له ايضا كثيرا ، ولكن هذين العملين لا يحتويان على نفس عناصر النجاح ، وعلى نفس الايقاع الذي لا يقاوم ، التي تحتويها أشهر أعماله الشعبية .

لويد ويبر

اننى أجد أن لى شخصيتين : الاولى تريدان تكتب الحانا ساخرة فيها غمز وتتمتع بذلك ، واعتقد ان هذا شيء جدير بالعمل اذا كان المرء يستطيع ذلك لأنه صعب جدا . اما الجانب الثاني من نفسي فهو يريد أن يكتب أشياء جادة ، وأشعر أننا في عملنا **النجم الاسمى** مضينا قليلا في سبيل مزج الشخصيتين ، ولعل اطار عملي سيكون ملموسا بعد خمس أو عشر سنوات ، عندما اكون قد انجزت ثلاثة أعمال أو أربعة .

وسيكون موضوع مشروعنا القادم « جيفز » Jeeves وهو موضوع شعبي جدا يستهدف جمهورا عريضا وسيحتوى - كما نأمل - على أنغام سيخرج الناس بعد سماعهم لها وهم يصفرون لها .

آفاق المعرفة

الإعداد السينمائي بين البناء الروائي والبناء الفيلمي

* هاشم النحاس

والسبب أن السينما كفن لم تكن قد تبينت
امكانياتها بعد .

واليوم وقد اكتسبت السينما سمات الفن
الأصيل ، وأصبحت متميزة عن الأدب
والمرحلية كما يتميز النحت عن التصوير
الزيتي ، فهي حين تلجأ الى استخدام الفنون
الأخرى ومنها المسرحية والرواية ، لا تلجأ اليها
كما تلجأ اليها من قبل كي تستمد منها حياتها ،

مقدمة : -

عندما أرادت السينما في البداية أن تكون
أكثر من مجرد لعبة انتقلت من أمام باب المصنع
الى أمام خشبة المسرح . وبدلاً من تصوير
خروج العمال من المصنع حاولت أن تسجل
المسرحيات في علب من الأفلام . ورغم طموح
فنانى السينما الذين أرادوا أن يربطوها بالفن
بهذه الطريقة ، إلا أن مسرحهم المقلب كان
مملًا خالياً من الابتكار تنقصه الأصالة .

* هاشم النحاس ، حصل بعد ليسانس الفلسفة من جامعة القاهرة على دبلوم الدراسات العليا في الإخراج
السينمائي . يعمل الآن مخرجاً للأفلام التسجيلية بالمؤسسة المصرية العامة للسينما ، كتب وترجم عدداً من الكتب
والبحوث في مجال السينما والنقد السينمائي .

المسرحية . فالطريقة التي تعرض بها الرواية قصتها ، وهى الوصف والسرد فى الأساس ، يمكن مقارنتها بالطريقة التى ينتهجها الفيلم ، وهى الصور ، بينما الحوار هو الأساس فى الطريقة المسرحية .

وقد أدى هذا التقارب بين طريقتى العرض من ناحية واستحالة نقل الرواية كما هى الى فيلم من ناحية أخرى الى علاقة متبادلة بين فنى الرواية والفيلم كان لها اثرها الواضح على كل منهما .

وتتمثل هذه العلاقة المتبادلة بين الرواية والفيلم فى عدد الأفلام المأخوذة عن روايات ، والبحث عن معادلات فيلمية للأدب من ناحية . وتأثر الأدب بالأسلوب السينمائى ، والنجاح التجارى الذى تحققه الروايات بعد تحويلها الى أفلام من ناحية أخرى .

فقبل انقضاء العام الاول من اشتغال جريفيث بالافراج كان قد أعد للسينما روايات « لقاء مشروع » و « البعث » و « الدبر والبيت » لكل من **جالك لندن وتولستوى وتشارلز ويد على التوالى** . وتبين مقالة **سيرجى ايزنشتين** عن « ديكنز وجريفيث والفيلم اليوم (١) » الى أى مدى وجد جريفيث فى اشارات ديكنز أعظم مبتكراته على وجه العموم : كالمزج ، واللقطات المطبوعة فوق بعضها ، واللقطه الكبيرة ، والحركة الاستعراضية للكاميرا .

وتدل كل الاحصائيات على أن نسبة عالية من الافلام مأخوذة عن روايات . وقد تصل هذه النسبة الى أكثر من ٤٠ ٪ فى بعض الأحيان . وإذا نظرنا الى انتاج السينما المصرية فى المواسم الثلاثة الاخيرة مثلاً نجد أنها تعتمد على حوالى ٢٥ ٪ منه على روايات أدبية (٢) .

وانما لتخلق منها اعمالاً فنية أصيلة طبقاً لقوانينها السينمائية .

ولم تعد مشكلة اعتماد السينما على الأعمال الأدبية من المشاكل المثارة اليوم كما كانت من قبل بعد أن اتضحت الحدود الفاصلة بين فن الفيلم والفنون الأخرى . وأصبح من المسلم به قدرة السينما على تقديم أعمال فنية أصيلة سواء كانت معدة عن أعمال فنية سابقة أو غير معدة عنها . ولا يقلل من قيمة اعتماد السينما على أعمال أدبية سابقة ذلك العدد الهائل من عمليات الاعداد الرديئة للأعمال الأدبية المحولة الى أفلام ، حيث يقابلها اعداد ماثلة - أو ما يزيد عليها - من الأعمال الرديئة لأفلام أعدت مباشرة للسينما دون اعتماد على أعمال أدبية سابقة .

ويخصص الناقد الفرنسى الكبير « **اندريه بازان** » الفصول الثلاثة الأولى التى تشغل نصف الجزء الثانى من كتابه « ما هى السينما » للدفاع عن اعداد السينما للأعمال الأدبية . ويقدم مثالين كنموذجين فى رأيه للاعداد السينمائى عن الرواية وهما فيلمى « يوميات قس فى الأرياف » اخراج بريسون ، و « السيد ريبوا ونيميزيس » اخراج رينيه كليمان .

والواقع أن الرواية كانت - منذ البداية - أسعد حظاً من المسرحية عند تحويلها الى عمل سينمائى . ذلك أنه إذا كان من الممكن للفيلم أن ينقل المسرحية كما هى على المسرح ، فإنه لا يستطيع أن يفعل ذلك بالنسبة للرواية ، وكان لا بد له من البحث عن خصائص سينمائية لترجمة الخصائص الروائية . وتوصل بذلك الى نتائج أفضل من النتائج التى توصل اليها مع المسرحية . ومن ناحية أخرى فإن الأسلوب السينمائى أشبه بأسلوب الرواية منه بأسلوب

**ملحوظا ، وكلها أفلام أخذت عن روايات ،
وتمثل أعلى مستويات السينما العربية .**

وتذكر **مارجريت فاراندا** ثروب أن ما بيع من نسخ رواية « مرتفعات ويذرنج » بعد عرض الفيلم الذي أخذ عنها يفوق ما تم بيعه خلال الاثنتين وتسعين سنة السابقة منذ وجودها . ويحدد **جيري والد** عدد النسخ المباعة من الطبعة الشعبية لهذه الرواية بعد ظهور الفيلم بحوالى ٧٠٠٠٠٠ نسخة . كما يذكر أن نسخ الطباعات المختلفة لرواية « الكبرياء والتعصب » بلغت ثلث مليون نسخة ، وبيع من « الأفق المفقود » مليون و ٤٠٠٠٠٠ نسخة ، وذلك بعد ظهور الفيلم الخاص بكل منهما (٤) .

ويقول **اندريه بازان** : ان نجاح المسرح المصور يخدم المسرح ، كما يخدم اقتباس القصة الأدب . ومسرحية هاملت على الشاشة ليس من شأنها الا أن توسع نطاق جمهور شكسبير ، وهو جمهور ، لا شك ان جزءا منه على الأقل ستراوده الرغبة في أن يذهب الى المسرح ليسمع ويرى ، وقصة « يوميات قس في الارياف » كما رآها المخرج روبري بريسون ضاعفت عشر مرات عدد قراء برنانوس (٥) .

غير أن هذه المعلومات الاحصائية وان كانت تثلنا على بعض جوانب هذه العلاقة التبادلية بين الفيلم والرواية فانها تقتصر على النواحي الظاهرة منها مما يمكن احصاؤه ولا تمس ما بينهما من تفاعلات داخلية مؤثرة في التكوين البنائي لكل منهما .

واذا ما تأملنا هذه العلاقة الداخلية نجد أن القصة تقدم للسينما شخصيات أكثر تعقيدا . وتقترح ، في العلاقات بين الشكل والمضمون ،

وفي استفتاء أجرته « تايم Time » الأمريكية عام ١٩٥٠ مع حوالى ٢٠٠ شخص من العاملين بالسينما عن أفضل الأفلام ، كانت نتيجته أن « **مولد أمة** » هو أفضل الأفلام الصامتة ، و « **ذهب مع الريح** » أفضل الأفلام الناطقة ، وكل منهما مأخوذ عن رواية . وقد حقق فيلم « ذهب مع الريح » لقاء موفقا بين المزايا التجارية والمزايا الفنية معا .

وفي استفتاء آخر أجرته نفس الجريدة بعد ٥ سنوات من الأول عن أحسن عشرة أفلام في تاريخ السينما الأمريكية ، كان منها خمسة أفلام مأخوذة عن روايات وهى : **ذهب مع الريح ، من الآن وإلى الأبد ، صراع تحت الشمس ، الرداء ، كوفاديس .**

ويمكننا ان نصل الى مزيد من الفهم لظاهرة ارتفاع نسبة الأفلام الأمريكية المأخوذة عن روايات في تلك الفترة وما حققته من نجاح مادي وأدبي معا اذا ما تذكرنا أن معظم الروايات الحائزة على جائزة **بوليتزر** من « **أليس آدمز** » الى « **كل رجال الملك** » كانت - على حد قول **پلوستن** - تحمل طابعا سينمائيا (٢) .

وفي مجال السينما العربية نجد « **زينب** » من أهم أفلامنا الكلاسيكية ومن أفضل أفلام محمد كريم ، و « **بداية ونهاية** » من أفضل أفلام صلاح أبو سيف ، و « **الرجل الذى فقد ظله** » من أفضل أفلام كمال الشيخ ، و « **ميرamar** » أنجحها ، و « **دعاء الكروان** » و « **الباب المفتوح** » و « **في بيتنا رجل** » و « **الحرام** » ، من أفضل أفلام هنرى بركات ، بل ويرتفع مستواها عن بقية أفلامه ارتفاعا

George Bluestone, Novels into Film, p.4

(٣)

George Bluestone, op.cit.

(٤)

(٥) ص ٢٣ الجزء الثانى - ما هى السينما - اندريه بازان - ترجمة ريمون فرنسيس .

ولو قارنا بين طريقة السرد في رواية نجيب محفوظ «الشحاذ» مثلا واحدى رواياته القديمة في المرحلة التاريخية او المرحلة الاجتماعية نجد ان الفرق بينهما واضح . ولا شك ان طريقة السرد في « الشحاذ » بانتقالاتها الحادة بين الواقع والخيال « أشبه ما تكون بأسلوب الموجة الجديدة في السينما . وسواء كان نجيب محفوظ متأثرا بالموجة الجديدة السينمائية أو باتجاهات الأدب الحديث أو توصل الى هذا الاسلوب ذاتيا من خلال بحثه عن أنسب الاشكال لموضوعه ، فستبقى حقيقة التشابه بين تحول أسلوب نجيب محفوظ في رواياته الاخيرة وتحول السرد الروائي الحديث عموما وتحول السينما على اثر الموجة الجديدة تشابها قائما بلا جدال .

• • •

مشكلة الاعداد :

ولكن رغم هذا التقارب الملحوظ بين الرواية والفيلم ، فقد فرضت الرواية عند اعدادها للسينما شروطا على الفيلم كما سبق ذكره . حيث استحال نقلها كما هي كالمرسح . وكان لا بد من البحث عن معادلات سينمائية لترجمة الرواية . كما فرضت الامكانيات السينمائية من ناحية أخرى شروطها ، وكان لا بد من تعديل الاصل الروائي حتى يتفق مع الشكل السينمائي . وهكذا فرضت عملية اعداد الفيلم عن الرواية عمليات تكيف متبادلة بين الرواية والفيلم .

والسؤال الآن هو : كيف يستطيع الفيلم المأخوذ عن رواية أن يعيد بناء الرواية على الشاشة بأسلوبه الخاص ؟

تشديدا وتدقيقا لم تتعود عليهما الشاشة . ومن الواضح أن المادة التي تجرى اعدادها تكون غالبا ذات نوع فكري أعلى بكثير من المتوسط السينمائي . وكل هذه العوامل تعمل بالضرورة على رفع مستوى الفيلم اذا حاول الحفاظ عليها . وان كنا لا نذهب تماما مع ما ذهب اليه بازان بقوله : « ان الخلق السينمائي ، في مجال اللغة والأسلوب ، يتناسب تناسبا مباشرا مع الأمانة في النقل (٦) ، ذلك أنه اذا كان للسينمائي أن يخلق دون الاعتماد أصلا على نص أدبي ، فمن الممكن أن يتم له ذلك بفضل النظر عن أمانته في النقل .

ولكننا مع بازان في رده على الذين يعتبرون اعداد القصص للسينما تمرينا كسولا ليس للسينما الحقيقية « السينما الخالصة » ان تكسب منه شيئا ، بانهم يرتكبون مغالطة حرجة كدبتها جميع الاقتباسات ذات القدر والقيمة . . « فالأمانة الناجحة الفعالة لمخرج مثل كوكتو أو مخرج مثل ويلز ليست بالتأكيد نتيجة لتخلف أو تكوص ، بل هي على العكس مظهر لتقدم الادراك السينمائي . والنجاح اساسه دائما سيطرة فريدة لا نظير لها ، وعلاوة على ذلك ، فان هذا النجاح ناتج عن ابتكار في التعبير (٧) » .

اماعن تأثير البناء الروائي بالفيلم فقد افادت الرواية ادق فائدة من حرفية المونتاج مثلا ، ومن قلب ترتيب الحوادث . ومن الواضح أن القصص يستعمل اليوم طرقا فنية في السرد ، ويتخذ من الوسائل لابرار الوقائع ما يشبه وسائل التعبير في السينما ، سواء أكان قد نقلها نقلا مباشرا ، أم كان الأمر يتعلق بنوع من التقارب الجمالي الذي يعكس في نفس الوقت اشكالا عديدة معاصرة من اشكال التعبير .

(٦) ص ٢٢ الجزء الثاني من كتاب ما هي السينما - اندريه بازان - ترجمة ريمون فرنسيس .

(٧) ص ٢٥ نفس المرجع .

والواقع أن بناء رواية « آمال كبار » يلائم عملية الاعداد السينمائي بنوع خاص . إذ تتميز هذه الرواية بتناسق في الشكل يفوق روايات ديكنز الأخرى . فهي مركبة سوية كأنها مروحة . و « بيب » هو مقبض المروحة . وترتبط الاعواد معا بلفائه الاول للسجين الهارب . ونتيجة لتضييق المجال في الاعداد السينمائي ، حذفت بعض الاعواد ، ولكن لم ير الذين اعدوا الرواية للسينما ان من الضروري ادخال أى تعديل جوهرى حتى على تركيب الأحداث .

ومن الأسباب التي تجعل من رواية « آمال كبار » موضوعا طيبا لانتاج فيلم سينمائي أنها لا تصور شخصياتها بأقنعة سيكولوجية معقدة قدر ما تقدمها عن طريق مظاهرها الخارجية . وتكاد تكون الرواية عملا سينمائيا في ذاتها بفضل ما فيها من تنوع في المشاهد المثيرة للالتفات ، وللاعجاب أحيانا . وتضم الرواية من ناحية أخرى بضعة مشاهد تتألف أساسا من الحوار لكنه حوار يحوى امكانيات للمعالجة السينمائية . كما تحوى الفقرات السردية في الرواية اشارات تهدى الى طريق في المعالجة السينمائية . مثل تعليمات ديكنز المسرحية بشأن قبعة جو التي لا تكف عن السقوط من فوق رف المدفأة ، وتبادل الایماءات المبالغ فيها بين بيب والاباء المسنين ومثل هذه العناصر المسرحية الدرامية تصبح أيضا سينمائية بتأثير المونتاج .

أما عن العوامل التي جعلت من اعداد هذه الرواية الى فيلم عملا نموذجيا في رأى فولتون فنجملها فيما يلى :

من المعروف ان ابلغ الأجزاء تأثيرا في رواية ديكنز هى وصفه للبرارى ، واثر البرارى على بيب وديكنز يبدأ قصته قائلا « كانت

يستغرق الفيلم وقتا أقصر من الرواية الوصف حيث يقدمه أثناء الحركة . أن نجيب محفوظ مثلا يستغرق أكثر من صفحة في وصف حى خان الخليلي (٨) ، بينما نحن في الفيلم نرى الحى عندما يقبل عليه أحمد عاكف باحثا عن منزلهم الجديد الذى انتقلوا اليه أخيرا ، ونظل نراه خلال هذا المشهد وخلال مشاهد أخرى في الفيلم .

ومن ناحية أخرى يستغرق الفيلم وقتا أطول من الرواية في السرد . فلنفترض مثلا ان الروائي يكتب ان البطل يذهب الى طنطا . ان سر هذه النقطة لا يستغرق أكثر من ذلك . اما اذا اريد تقديم ذهاب البطل الى طنطا في الفيلم مع الاقتصار على أدنى حد من الحركة ، كمجرد رحيله ووصوله مثلا ، فان ذلك يستغرق وقتا أطول مما يلزم لقراءة هذا الخبر .

وهكذا فبينما يمكن حذف الوصف كله من الفيلم فان السرد يطول . ولما كانت الرواية تضم من السرد أكثر مما تضم من الوصف ، فان فترة ساعتين متوسطة عرض الفيلم ، أقصر من أن تستوعب كل ما يمكن أن يكون في رواية متوسطة الطول من شخصيات وأحداث وتفصيل ومناظر الخ . ولذا فان اعداد فيلم عن رواية يتطلب الحذف . ويترتب على ذلك تقليل عدد الشخصيات ، والمشاهد والحوادث والقصص الفرعية عما في الرواية .

والفيلم لا يمكن أن يحاكي الرواية محاكاة تامة في مسألة الأسلوب . ولكنه يستطيع أن يظل أميناً على الرواية من وجوه أخرى . ويضرب لنا البرت فولتون مثلا على ذلك اعداد رواية ديكنز « آمال كبار » من أخراج ديفيد لين ، كنموذج متقدم للاعداد السينمائي عن الرواية (٩) .

(٨) انظر ص ٧ ، ٨ من رواية خان الخليلي - المعدادلثاني من الكتاب الذهبي ١٩٥٢ .

(٩) انظر الفصل رقم ١٣ « من الرواية الى الفيلم » ص ٢٢٣ - ٢٥٠ بكتاب السينما آلة وفن . ترجمة صلاح

عز الدين وفؤاد كامل عن كتاب فولتون .

كل لوح منها ، يصرخ وراءه قائلا « امسكوا اللص » و « استيقظي يا مسز جو » - والفيلم بتصويره هذا المشهد يكاد يكون نسخة حرفية من الرواية (١٤) .

ومن الأمور ذات التأثير ، على نحو خاص ، ذلك الاستخدام المبدع للصوت في المشهد الاخير من الفيلم . ويمثل زيارة بيب الاخيرة للقصر « سايتس هاوس » . فقد حاول السيناريو ان يبينه وهو يتذكر زيارته للقصر عندما كان طفلا ، فحمل الينا شريط الصوت عبارات سمعناها في مشاهد سابقة ، ويتم التعرف على المتحدثين من اصواتهم (١٥) .

وهكذا استطاع الفيلم ان يعيد بناء الرواية على الشاشة . غير ان النتائج النهائية للفيلم يمثل جنسا فنيا يختلف عن الجنس الفني الذي يمثل الرواية ، قدر اختلاف الباليه عن العمارة . ومن ثم فلا بد أن ننتهي من تحليلنا الاخير الى أن كلا منهما فن مستقل بذاته ، وكل منهما له سماته الجمالية النوعية الخاصة . وعلينا أن نسأل الآن ما هي هذه السمات ؟ وقد كشفنا فيما سبق عن بعض هذه السمات الشكلية الظاهرة . ولكن دعنا الآن نفحص في بناء كل منهما من الداخل لتحديد ماهيته . ولا يغرب عن بالنا أهمية هذه المحاولة بالنسبة الى عملية الاعداد من الرواية الى الفيلم او في مجال تقويم الافلام المأخوذة عن روايات . ففي الحالتين لا بد وأن نعرف ماهية الرواية ، وماهية الفيلم ، أي جوهر كل منهما .

بلدنا هي منطقة البراري المحاذية للنهر عندما يتلوى على مبعدة عشرين ميلا من البحر » . وفي الفيلم كان مجال المشهد الافتتاحي المؤثر هو البراري . ومنظر البراري والنهر ، هو المنظر الذي يظهر في خلفية صور المشاهد الأخرى .

وكان الفيلم أمينا على الرواية من ناحية أخرى في طريقة رسم الشخصيات . . (١٠) فالفيلم مثل الرواية يبين « بيب » مخلوقا بائسا يتلقى الاوامر ويتعرض للمضايقة ، وينظر اليه الآخرون في تعالٍ ، وفوق كل شيء يتعرض كبرياؤه للضغط .

وكان الفيلم أمينا على موضوع الرواية (الذي يدور حول نكران الجميل) وما يتضمنه من سخرية الظروف (١١) .

ويمكن أن نقول أن الفيلم « يقتفى أثر الكتاب » في الحدود التي استخدم فيها حوار من رواية ديكنز (١٢) . . . كما كان أمينا في « اقتفاء أثر الكتاب » كذلك حيث حافظ على رواية القصة من وجهة النظر الموجودة في الرواية . وهي وجهة نظر المتحدث ، فالرواية هو الشخصية الرئيسية (١٣) .

كما استخدم الفيلم شريط الصوت استخداما مبدا بطرق مختلفة لخلق وجهة نظر استبطائية . فان بيب ، مثلا ، عندما يهبط ليسرق الطعام ، يتصور ، كما يعبر ديكنز ، أن كل لوح من الألواح الخشبية ، وكل شق في

(١٠) ص ٢٣٠ السينما آلة وفن .

(١١) ص ٣٣١ المرجع السابق .

(١٢) ص ٢٣٣ المرجع السابق .

(١٣) ص ٢٣٦ المرجع السابق .

(١٤) ص ٣٤٥ المرجع السابق .

(١٥) ص ٣٤٩ المرجع السابق .

فان وجودها يظل مجهولا . فاذا كان نجيب محفوظ يصف لنا أزمة « نفيسة » الداخلية عقب خيانة سلمان لها في « بداية ونهاية » فان الفيلم يحول هذا الوصف الى فعل ، يتمثل في تحطيمها للمرأة . وهذا هو الفارق الكبير بين الدراما والرواية .

والكاتب في الرواية يتميز بأنه أن يتحدث عن شخصياته وأن يتحدث عن لسانهم ، أو أن يعمل الترتيبات لنا لكي نصفى حينما يتحدثون الى أنفسهم . كما أنه يستطيع الوصول الى مناجاة النفس ، ومن هنا يمكنه التعمق والنظر في الاشعور .

واذا كانت الحكبة تشترك مع الحكاية في أنها سلسلة من الأحداث فهي تتميز عنها بأن التأكيد فيها يقع على الأسباب والنتائج . فاذا قلنا « مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك » فهذه حكاية ، أما « مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا » فهذه حبكة . وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمني ولكن الاحساس بالاسباب والنتائج يفوقه .

ان **الحكاية** تثير فينا حب الاستطلاع أما **الحبكة** The Plot فتثير الدهشة . لذلك فنحن نسأل في الحكاية « وماذا حدث بعد ذلك ؟ » أما في الحبكة فنسأل « لماذا ؟ » وهذا هو الفارق الاساسي بين هذين الوجهين من أوجه الرواية . وعنصر المفاجأة والفموض له أهمية عظمى في الحبكة ومن ثم فلا بد من الذكاء والذاكرة لفهم الرواية . فلا يمكن ادراك الفموض بدون الذكاء ، واذا لم نتذكر لم نستطع الفهم .

أما عن **الاغراق في الخيال** Fantasy فهو ما يشير في الرواية الى ما فوق الطبيعة ، ولا

ماهية الرواية :

رغم أن فورستر ليس صاحب الكلمة الأخيرة في بناء الرواية ، إلا أنه من الممكن أن نسلم ابتداء بتعريفه الممتع لها بأنها : « كل عمل خيالي بالنثر يزيد على ٥٠٠٠ كلمة » (١٦) والدعائم التي تقوم عليها الرواية في نظره سبعة هي : **الحكاية ، الشخصيات ، الحكبة الروائية ، الخيال ، التنبؤ ، النموذج ، الايقاع** (١٧) .

فأساس الرواية هو **الحكاية** The story telling ، والحكاية عبارة عن قص الأحداث مرتبة في تتابع زمني . والأساس الثاني هو **الشخصيات** . فنحن لا نحتاج فقط الى أن نسأل « وماذا حدث بعد ؟ » ولكن لمن حدث هذا ؟ وكل ما نلاحظه في الشخصية ، أي اعمالها وما يمكن استنباطه عن حياتها الروحية من اعمالها ، يقع داخل حدود التاريخ أما الجانب الخيالي أو الرومانسي الذي يشمل الانفعالات المجردة أي الاحلام والافراح والاحزان والاعترافات بين الشخصية ونفسها ، فهي أحد الاعمال الرئيسية للرواية .

ونحن نعتقد أن السعادة والبؤس يوجدان في الحياة الخفية التي يحياها كل منا في السر والتي يتوصل اليها الروائي عن طريق شخصياته . ونعني بالحياة السرية تلك الحياة التي ليس لها أي دليل ظاهر ، وهي ليست تلك الحياة التي تكشف عنها كلمة عابرة ، أو تنهيدة ، كما يظن عادة . فالكلمة العابرة أو التنهيدة تعتبر دليلا كالحديث أو القتل تماما ، والحياة التي تكشفها تخرج عن نطاق السرية الى دائرة الفعل . وفي الدراما يجب أن تتخذ السعادة الانسانية أو الشقاء شكل الفعل . والا

مقابلتها . وهكذا يحل كل منهما محل الآخر . ويرجع جزء من استمتاعنا بالكتاب الى هذا النموذج . ومن النماذج ما هو على شكل السلسلة الكبيرة مثل « صور رومانية » بقلم بيرس لوبوك وهو عبارة عن كوميديا اجتماعية . والقصاص سائح في روما ينتقل من شخص لآخر ومن مكان لآخر حتى تكتمل الدائرة . ومنها ما يكون على شكل الخطوط المتلاقية أو المتباعدة كمحاور العجلة المستديرة ، أو على اية صورة أخرى أكثر تعقيدا ما دامت بها وحدة . والشيء الجميل في القصة لا يقتصر على النموذج مجردا ولكن ملائمة النموذج الذي يستخدمه الكاتب لطريقته .

ويمكننا القول بأنه من النماذج المفضلة لدى نجيب محفوظ نموذج الخطوط المتلاقية في نقطة مثل الاسرة كما في « بداية ونهاية » و « الثلاثية » أو الزقاق كما في « زقاق المدق » . أما « القاهرة الجديدة » فهي على نموذج الخطوط الخارجة من نقطة .

والإيقاع Rhythm هو الوجه الأخير من أوجه الرواية السبعة التي حددها لنا فورستر . غير انه لم يقدم تعريفا واضحا له في كتابه . والإيقاع في الاصل اصطلاح يرتبط بالموسيقى لكنه ينسحب على كل الفنون . ويعنى - في رأيي - تنظيم الوحدات التي يتكون منها العمل الفني في الزمان (كالموسيقى) وفي المكان (كالعمارة) أو في الزمان والمكان معا (كالسينما) ومما يسهم في خلق وحدة العمل والأهم من ذلك وحدة التأثير . وإذا كان النموذج يحدد الاطار الخارجى فالإيقاع يحدد العمل من الداخل ، ويسرى في كل جزء منه . وإذا كان النموذج يخاطب حاسة الجمال فينا فالإيقاع يخاطب الوجدان أو الشعور ، واليه يرجع التأثير النفسي الباقي للعمل على المشاهد أو المستمع .

ينص عليه صراحة ، وان كان كثيرا ما ينص عليه ، كما في حالة استخدام الملائكة والشياطين والاشباح والحيوانات الخرافية ، أو نقل الانسان الى المستقبل أو الماضي أو باطن الارض أو القمر والكاتب الخيالي الحق يمزج مملكتي السحر والعقل باستخدام كلمات تنطبق على الاثنين ، وبذلك يهب الحياة للمزيج الذي خلقه . كما يفعل نجيب محفوظ دائما وعلى الأخص في رواياته بعد الثلاثية (١٨) .

والتنبؤ Prophecy هو ما يلقي الضوء على الطبيعة من الداخل حتى يصبح لكل لون جمال ولكل شكل وضوح لا يمكن الوصول اليه الا عن هذا الطريق . وإذا كان د . هـ . لورنس في مقدمة الروائيين المتنبئين فذلك لأن الاغنية تسيطر على كتاباته كما يملك الصفات الشعرية الجميلة . وأميلي برونتي متنبئة لأن الأشياء المضمنة أهم عندها مما يقال وهو نفس ما ينطبق على نجيب محفوظ .

والنموذج Pattern وجه من أوجه الرواية يرتبط بجمالها الفني ، ورغم أن أي شيء في الرواية يفذه ، فانه يأخذ معظم غذائه من الحكمة . وإذا كانت الحكاية تتوسل الى حب استطلاعنا والحكمة الى ذكائنا والشخصية الى الشعور الانساني والقيم نجد أن النموذج يتوسل الى الشعور بالجمال فينا . واليه يرجع الفضل في اننا نرى الكتاب ككل حيث يحقق الوحدة للرواية . ونضرب مثلا على النموذج « تاييس » التي كتبها اناتول فرانس . والنموذج الذي تمثله هو نموذج الساعة الرملية حيث تقوم على شخصيتين رئيسيتين :

بافنوس المتقشف وتاييس الداعرة . وينجح بافنوس في هدايتها فتذهب الى الدير وتحصل على الخلاص . أما هو فتحل عليه اللعنة بعد

(١٨) من الملاحظ أن الأمثلة المأخوذة هنا من الأعمال الأدبية العربية تقتصر تقريبا على أعمال نجيب محفوظ وحده . وذلك تمهيدا لدراسة أخرى تطبيقية نامل انجازها عن روايات نجيب محفوظ التي تحولت الى افلام .

للفيلم الروائي الذي يقوم بالفعل على الحكاية والحبكة والشخصيات والخيال والتنبؤ والنموذج والايقاع ، كذلك . ولكن بشكل آخر يختلف عما هو عليه في الرواية بحكم اختلاف اللغة السينمائية عن اللغة الأدبية . ولما كانت اللغة الأدبية التي تعتمد عليها وحدها الرواية هي أحد عناصر الفيلم متمثلة في الحوار والتعليق أحيانا الى جانب عناصر أخرى مثل المؤثرات الصوتية والموسيقى على نفس شريط الصوت فضلا عن شريط الصورة الذي يقابله ، فمن الطبيعي أن الشكل الذي تتخذه هذه العوامل في الفيلم يكون أكثر تعقيدا مما هو عليه في الرواية .

وعلى ذلك فالتتابع الزمني للحكاية مثلاً في الرواية يصبح تابعا في الزمان والمكان معا في الفيلم . وإذا كانت الرواية تستطيع أن تتوصل الى الحياة السرية لشخصياتها التي ليس لها أى دليل ظاهر ، فالفيلم لا يعتمد الا على الدلائل الظاهرة بالصورة أو بالكلمة . والفيلم اذ يلجأ الى وسائل مختلفة لتحقيق هذه الجوانب المختلفة من حبكة وتنبؤ وإيقاع وغيرها فان الغاية المقصودة من كل منها تظل واحدة سواء في الرواية أو الفيلم .

ولكن ما يؤخذ على تحليل فورستر حقا لبناء الرواية أنه لم يتطرق الى انماط الحبكة فيها رغم أهميتها في تحديد البناء الروائي وهو ما تنبه اليه « ادوين موير » في كتابه « بناء الرواية » ونجمل رأيه فيما يلي (٢٠) :

أنماط الحبكة في الرواية :

ان أبسط شكل للقصص النثرى هو قصة تحكى سلسلة من الأحداث ، هي بوجه عام خارقة للعادة و « سيرة الدكتور فاولستس

والايقاع بالنسبة للعمل الفني كالتنفس بالنسبة للجسم الحي في أكثر من وجه . فاذا كان الجسم يفقد حياته بدون التنفس كذلك يفقد العمل الفني الحياة بدون الايقاع . وكما يتخذ التنفس نظاما من التردد يقتضى الايقاع كذلك عملية التردد . ويتناهي مع الاتصال المستمر أو الانقطاع المستمر . ولتقريب هذه الفكرة نأخذ مياه الصنبور . مثلا فهي عندما تتدفق بلا انقطاع لا يكون لها ايقاع ، تماما مثل حالتها عندما تتوقف كلية . ولكن عندما تسقط المياه من الصنبور نقطة بعد أخرى بانتظام مطرد يكون لها ايقاعها . وتقدم لنا بذلك نموذجا لتنظيم الوحدات على مجرى الزمن .

ويكون الايقاع سريعا أو بطيئا ، كثيفا أو خفيفا ، مرحا أو جادا ، بسيطا أو معقدا ، ظاهرا ملموسا أو كامنا خافيا . . وذلك حسب التأثير النفسى المطلوب .

ولعلنا بذلك نكون قد اقتربنا نوعا من مفهوم الايقاع . وربما كان غموض عرضه عند فورستر ما دفع « ادوين موير » الى رفضه كما رفض فكرة « النموذج » قائلا بأنه لا يؤمن بحق أن للرواية « نموذجا » كالسجادة أو « ايقاعا » كاللحن . كما يقول « ونحن لا ندرك ما يتحدث عنه فورستر عندما يذكر « النموذج » و « الايقاع » لأننا ندرك أنه لا نموذج ولا ايقاع » (١٩) .

غير أن فكرة الايقاع لا تقتصر على اللحن فقط كما يرى « موير » وإنما هي تنسحب كما سبق أن ذكرنا على كل الفنون بل وعلى الحياة نفسها . وهي مثل غيرها مما ذكره لنا « فورستر » عن دعائم الرواية السبعة تفيدنا بحق في فهمنا للرواية . بل انبأ نجدها ، وهذا هو الأهم - صالحة لتعميق فهمنا

وتمثل نهاية الرواية الدرامية أهمية بالغة جدا ، لأنها ليست مجرد ختام لاحداث القصة كما في «سوق الفرور» بل هي التنوير النهائي.

ويختلف الاحساس بالزمن في الرواية الدرامية عنه في رواية الشخصية فهو في رواية الشخصية يبدو مترثا . ففي الفصل الأخير من «سوق الفرور» مثلا نجد بيكى ماتزال تتحدث كثيرا كما كانت تفعل في الفصل الأول. اما لو قارنا بين الصفحة التي التقينا فيها لأول مرة بـ **كاترين** إيرنشو في «مرتفعات وذرنج» ، ولقائنا الأخير مع **هينكليف** فسنجد أن الزمن قد مر على شخصية **كاترين** ، وكأنه حركة مادية ملموسة .

ان العالم الخيالى للرواية الدرامية يقع في «الزمان» . اما العالم الخيالى لرواية الشخصية فيقع في «المكان» وان كان القول بمكانية الحكمة لا ينكر الحركة الزمنية فيها ، كما ان القول بزمانيتها لا يعنى أنه ليس لها وضع في المكان . ولكن الحاصل ان الاعمال الكبيرة من روايات الشخصية نحس فيها بامتلاء المكان امتلاء بالغا غير عادي . كما نحس بازدحام الزمان في الرواية الدرامية .

وتمثل رواية «الحرب والسلام» نوعا آخر من الرواية يمكن أن نطلق عليه الرواية التسجيلية Chronicle و «الحرب والسلام» تقدم صورة واضحة كاملة عن الحياة في الزمان والمكان . ان الزمان والمكان على قدر حقيقى من التساوى في «الحرب والسلام» غير ان حدثها ، في الحقيقة ، يقع في الزمان ، وفي الزمان وحده . حقا انها تقدم البيوت وغرف الصالونات والطرق في صورة محددة مميزة كمثيلاتها في «سوق الفرور» ولكن هذه الأشياء غير جامدة وانما تتغير كما تتغير الشخصيات . وبهذا تصبح مجرد مظاهر للزمان .

الشهيرة «مثال طيب على هذا . ولكن من الواضح أن حب الاستطلاع يزداد حدة اذا اتبعت الاحداث خطا معيننا كما في «رواية الحدث» . وفيها يستطيع القاص أن يثير مستوى جديدا من الانفعالات الحادة كالتوقع والفرع والخوف وما شابه ذلك باستخدام سياق مترابط لا مجرد وقائع متعاقبة واحلال الحدث الواحد المركب مكان الاحداث الكثيرة المتتابعة وتمثلها روايات «جزيرة الكنز» و «ايفانهو» و «الدير والمدفأة» .

أما رواية الشخصية وأنقى مثل عليها في الأدب الانجليزى «سوق الفرور Vanity Fair» فالشخصيات فيها لا تفهم على انها جزء من الحكمة بل لها على العكس من ذلك وجود مستقل ، والحدث تابع لها . وتتميز هذه الشخصيات بالثبات والكمال مثل البداية ، ولا تفقد شيئا من ضعفها وخطائها وغرورها حتى النهاية ولا يتغير شيء من ذلك ، وانما الذى يتغير معرفتنا نحن بها مع تقدم الاحداث التي تكشف لنا عن صفاتها المختلفة . ومنها روايات «البيكاريسك» Picaresque مثل روايتى «رودريك راندوم» و «توم جونز» ولا تقتصر على رسم الشخصيات وانما تقدمها في ذلك التنوع الذى يوحى بصورة المجتمع .

وفي الرواية الدرامية مثل «مرتفعات وذرنج» أو «موى ديك» تختفى الهوة بين الشخصيات والحكمة . فليست الشخصيات فيها جزءا من آلية الحكمة ولا الحكمة مجرد اطار بدائى يحيط بالشخصيات . بل تلتحم على العكس كلتاهما معا في نسيج لا ينقسم ، فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث ، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا اياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية الى النهاية. ويميز الحكمة هنا عن الحكمة في رواية الحدث اعتمادها الداخلى الصارم على قانون السببية.

ذلك أن رواية الحقبة تختلف عن الرواية التسجيلية من حيث الشكل ، لا من حيث القيمة الفنية فحسب ، بل ومن حيث النوع كذلك . انها لا تحاول أن تعرض علينا حقيقة انسانية صالحة لكل زمان ، وحسبها مجتمع في مرحلة انتقال معينة ، وشخصيات حقيقية بقدر ما تمثل هذا المجتمع فحسب . انها تحيل كل شيء الى خاص ، نسبي وتاريخي . انها لا ترى الواقع بعين الخيال الشامل ، وانما بالعين الاخبارية غير الفاحصة ، يعينها ذكاء يحسن التدقيق .

ولا شك أن روايتي « البحث عن الزمن الضائع » و « يوليسيز » لكل من بروس وجويس على التوالي ، من أبرز الأعمال الروائية المعاصرة ، وقد رأى النقاد فيهما شكلاً جديداً للرواية . أما « ادوين موير » فيربطهما بالاشكال السابقة للرواية مع الاعتراف باضافتهما الجديدة .

ان بروس في « البحث عن الزمن الضائع » يأخذ أى شىء وبأية طريقة ، ويتحرك الى الوراء والى الامام كما يرغب ، غير متقيد بالقصة ، بل بالحركة النفسية خلفها ، تلك الحركة التى تتركب فيها المناظر المتعددة وكأنها مركبة فى فسيفساء متحركة ، وتلك الحركة النفسية هى التى تعطى روايته وحدتها . والرواية ، من النظرة السطحية ، مجموعة من روايات الشخصية والروايات الدرامية نسج بعضها ببعض ، بيد انها من الناحية الاصيلية العميقة ، مثل فريد للرواية الدرامية ، ذات نهاية لا تتمثل فى حدث خارجى بل فى ذهن المؤلف . نهاية بحث اكثر منها نهاية صراع .

ورواية « يوليسيز » رغم بنائها التعسفى ، فيها نوع من الوحدة يشبه ما في رواية الشخصية غير المتماسكة ، فهى ترسم مجتمعا ومبررها انها تستمر فى طريقها الى ان تكتمل الصورة . وجويس لا يستخدم أية انتقالات بارعة أبداً ، كما يفعل فاكري الذى يمد فى

واذا كان الزمن فى الرواية الدرامية زمناً مجسداً فى الشخصيات ظاهراً من خلالها ومن ثم فسرعته نفسية تحددتها سرعة الحدث أو ابطاؤه . فالزمن فى الحرب والسلام ليس واضحاً من خلال الشخصيات على هذا النحو بقدر ما هو عام وعادى وسرعته لا تفرضها حدة الحدث . بل انه على النقيض يجرى فى انتظام رتيب قاس ، خارج عن الشخصيات غير متأثر بها لا يابه الا بسيره وحده . وهو يتبع المقياس الزمنى الذى يقيس به الانسان الزمن ، فهو منتظم رياضى ، يكاد يكون غير انساني ، وبلا ملامح .

والشخصيات فى الرواية الدرامية ، كما رأينا ، توضع فوق مسرح معزول ، حيث يتاح للصراع القائم بينها ان يحسم حسماً نهائياً ، وحيث يكون كل شىء سبباً ومسبباً ومصيراً . فاذا ازلنا تلك الحواجز التى تحد الرواية الدرامية . واذا مددنا هذا المسرح حتى نرى دورة الميلاد والنمو ، فالموث فالميلاد من جديد ، بدلا من حدث معزول رأينا أن ما كنا ندركه كمطلق من قبل اصبح يبدو لنا الآن نسبياً . وهذا هو الجانب الهام الذى يختلف فيه بناء الرواية التسجيلية عن بناء الرواية الدرامية . فالحبكة فى الرواية الدرامية تطور منطقى صارم ، بينما الحبكة فى الرواية التسجيلية تسلسل مخلخل لبعض الاحداث التى يرتبط بعضها ببعض عن طريق تسلسل خارجى صارم ، هو الزمن كما يدركه العقل الانسانى . هذا التسلسل يكسب الاحداث الخاصة قيمة مختلفة جاعلا التراجيدى مسرفاً فى العاطفية ، ومحिला الحتمى الى عرضى ، والنهائى الى نسبى . يفعل ذلك بطريقة طبيعية وحتمية .

ويشبه الرواية التسجيلية نوع آخر من الرواية وهو رواية الحقبة . ويتمثل هذا النوع فى روايات مثل : « تاريخ أسرة فورسايت » و « ميكافيلى الجديد » و « ثلاثية كليهانجر » ولكن التشابه بين النوعين تشابه سطحي .

الريف حزينا أو البحر ثائرا كما في كل الروايات السابقة .

وتنمو الرواية الجديدة « الى أن مادة الفن ليست في الذات وانما الموضوع » (٢١) أو ما يسميه روب جريه « الشيء » . ولكن بغير تواطىء بين الشيء الموصوف والمؤلف : بالاقتصار على تسجيل الابعاد المكانية للشيء والابعاد المكانية بينى وبينه والابعاد بين الأشياء وبعضها . « والاصرار على أن ليس هناك سوى ابعاد (وليس تمزقات) » (٢٢) والخلاصة أن موير في دراسته لانواع الحكبة الروائية اتخذ عاملى الزمان والمكان اساسا لتصنيفه ، وانتهى الى أن منها ما يغلب عليه عامل المكان كما في الرواية التي اطلق عليها رواية الشخصية، ومنها ما يغلب عليه عامل الزمان كما في الرواية الدرامية، ومنها ما يتساوى فيها قيمة العاملين معا الزمان والمكان كما في الرواية التي اطلق عليها اسم الرواية التسجيلية . وإلى جانب هذه الانماط الاساسية الواضحة المعالم نجد « رواية الحقبة » التي تشبه بطريقة سطحية الرواية التسجيلية في اعتمادها على الزمان والمكان . وكذلك « رواية الحدث » التي تشبه سطحيًا الرواية الدرامية في اعتمادها على الزمن .

وعندما تناول **ميور** التطورات الأخيرة للرواية عند بروست وجويس وجد أن رواية بروست « البحث عن الزمن الضائع » تطورا للرواية الدرامية . كما رأى أن رواية جويس « يوليسيز » تطورا لرواية الشخصية التي الحق بها أيضا رواية فيرجينيا وولف « مسز دلوى » . وبنفس المنهج استطعنا عند النظر الى الرواية الجديدة عند **روب جريه** ومدرسته أن نلحقها برواية الشخصية أيضا باعتبارها فن مكان .

صورته بالانتقالات الباردة من حادثة لأخرى . فهو يرسم كتلة صماء فوق قماشة حتى اذا انتهى منها انتقل الى سواها . والنتيجة أن صورة ثاكرى تنمو بلا انقطاع ، وانها كاملة وغير قابلة للتجزئة ، على حين أن صورة جويس أجزاء متتابعة ، كل جزء بطريقة مختلفة مكونة كلا مفككا ومطولا ولكنه لا يخلو من تأثير .

ان تسجيل الافكار التي تطفو في يوم واحد بذهن شخص ما ، قد تملأ عدة مجلدات . وتطبيق نفس المنهج على عدة اشخاص يجعل اى تصميم للبناء مستحيلا . ومع ذلك فمن الواضح أن جويس اراد أيضا ، وهو يفعل ذلك ، أن يرسم صورة للحياة في دبلن ، وهكذا اعتمد على بضع ساعات التقطها من الاربع والعشرين ساعة ، يمكن لشخصياته أن ترى فيها المدينة من زوايا مختلفة .

ويمكن أن نعتبر كلا من « **فرجينيا وولف** » و « **هكسلي** » من كتاب رواية الشخصية مثل جويس : كتابتهما وصفية أكثر منها درامية ، ورؤيتهما مستمدة من المشاهد أكثر منها من السياق . ورواية « **فرجينيا وولف** » مسز دلوى « أهم صورة مكانية للحياة في الأدب المعاصر في رأى ادوين موير .

ورغم أن « **موير** » لم يتناول الرواية الجديدة عند **الان روب جريه** ومدرسته بحكم اسبقية دراسته عليها ، الا أننا لو نظرنا اليها نجد انها « فن مكان » في المقام الأول . الجزء الأكبر منها مفرد للوصف . ومن ثم يمكن أن نلحقها برواية الشخصية ، وان كانت في الواقع ثورة على كل الاتجاهات الروائية السابقة التي تجعل من الذات أو الانسان مقياس الكون . فهي ترفض أن يكون تيار الوعى أو اللاوعى مادة الفن . كما ترفض أنسنة الأشياء التي تجعل

(٢١) الدكتور لويس عوض - ص ١١ من مقدمة كتاب نحو رواية جديدة .

(٢٢) ص ٧٢ نحو رواية جديدة . **الان روب جريه** - ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى .

والرواية الدرامية والرواية التسجيلية يوضح بعض جوانب التمايز الاساسية في بناء كل منها.

والملاحظة العامة التي يمكن ان نستخلصها من هذا العرض لانماط الحبكة من ناحية ، ولدعائم بناء الرواية من ناحية أخرى ان فن الفيلم اقرب الى فن الرواية منه الى فن المسرحية ، رغم الاعتقاد الشائع بأن الفيلم باعتباره فناً درامياً اقرب الى المسرحية أصل الدراما منه الى أى فن آخر . والواقع ان علاقة الفيلم بالمسرح لو قارناها بعلاقته بالرواية تصبح علاقة واهية .

ان الدعائم التي تقوم عليها الرواية هي نفس الدعائم التي يقوم عليها السيناريو . وأنماط الحبكة المختلفة للرواية يستوعبها الفيلم ومنها قالب الدرامى . فمن الأفلام ما يقلب عليه الاهتمام بالحدث ، ومنها ما قد يقلب عليه الاهتمام بالمكان وشخصياته نمطية ، ومنها ما تتساوى فيه قيمة كل من الشخصية والحدث ، ومنها ما يتساوى فيه الاهتمام بالمكان والزمان ويستخدم الزمان بمفهومه الموضوعى الخارجى . تماماً كما هو الحال بالنسبة لأنماط الرواية المختلفة : الحدث ، الشخصية ، الدرامية ، التسجيلية .

والنوع الاول من الافلام الذى يقابل رواية الحدث هو النوع الغالب منها ويتمثل فى المسلسلات التى سبق انتشارها كما يظهر الآن فى الافلام البوليسية وافلام المغامرات والرعب وافلام الحركة عموماً . ولكن لن نعدم وجود الانواع الاخرى بنسب وفيرة من الافلام . وعموماً فان الفيلم استطاع حتى الآن أن ينقل كل انواع الروايات عن اصولها ومنها الحرب والسلام نفسها . وحتى الرواية الجديدة وجدت من يترجمها الى الشاشة كما فى افلام **الآن ريثيه** (هيروشيما حبيبى - العام الماضى فى مارينباد - احبك احبك) . وقد مارس روب جرييه نفسه رائد الرواية الجديدة الكتابة للسينما كما اخرج لها بنفس الاسلوب .

ومن الواضح ان مبدأ استخدام عاملى الزمان والمكان اساساً لتصنيف الرواية يعتبر مبدأ عام يتسع لكل انماطها حتى الانواع المقبلة منها . وهو فى مقابل عموميته يبقى على السطح ولا يكشف لنا عن بناء الرواية من الداخل ، ويصبح غير كاف وحده لتمييز رواية عن أخرى . فنحن على اساس غلبة الاحساس بالمكان مثلاً نجتمع بين ثاكري وجويس وروب جرييه . والاختلافات الواسعة بينهم أقوى كثيراً من عامل المكان الذى يجمعهم ، مما يجعل الجمع بينهم على هذا الأساس لا يخلو من التعسف .

ومن ناحية أخرى فان هناك من الاعمال ما يصعب وضعه تحت احد انماط هذا التصنيف . ونضرب مثلاً على ذلك من أدبنا المعاصر ثلاثية نجيب محفوظ . فالنظرة الاولى لها تجعلنا نضعها ضمن رواية الحقبة من تقسيم موير . غير أن مواصفات موير لهذا النوع من الرواية يقلل من قيمتها كثيراً ولا ينطبق عليها ، فهى ليست مجرد وصف دقيق لتفاصيل مرحلة . ونجيب محفوظ لا يصور المجتمع وانما يعيد خلقه من جديد . والبناء المتين لشخصيات الرواية ، وكلها شخصيات نمطية ، الى جانب رائحة المكان القوية يجعل الرواية أقرب ما تكون الى ما يسميه موير برواية الشخصية . ولكن الاحساس بالزمن فيها يختلف عن الاحساس بالزمن فى رواية الشخصية ويقترب كثيراً من مفهومه فى الرواية التسجيلية . وهكذا نجد الثلاثية من حيث المظهر الخارجى تنتمى الى نوع من الرواية ، بينما نجدها من حيث البناء الداخلى تنتمى الى نوعين آخرين ، مما يصعب علينا وضعها تحت اى نوع منها بارتياح .

غير أن هذا التصنيف لا يخلو من فائدة عملية كأساس أولى للتمييز بين انواع الروايات بالنسبة لعلاقتها بالزمان والمكان . كما ان تمييزه بين انماط الحبكة فى رواية الشخصية

فلاهيرتى وبعض افلام يوريس ايفنز وفيلم
كالكتا اخراج لوى مال .

(٤) سينما القصة المتوسطة : الحدث فيها
رأسى فى العمق يختص بشخص أو اثنين كما
فى أعمال فيسكونى مثل « سنسو » Senso .
« واميرتودى » للمخرج فيتوريو دى سيكا .
ويمثل نفس النوع ايضا فيلم العجوز والبحر .

(٥) سينما المسرح : تمتاز بقلّة حركة
الكاميرا ، وكثرة الحوار ويفلب على التقطيع
الفنى للمشاهد الميل الى الشرح . والموقف
سيكولوجى اكثر منه عاطفى . وتقدير
الشخصيات عن طريق العرض كالمسرح .
والاهتمام برسم علاقات الشخصيات النفسية
ببعضها . والاهتمام بالقضايا الخلقية
والسياسية . واقترب مثل عليها معظم ما نراه
من أفلامنا المصرية .

(٦) سينما الرواية : تتراجع قيمة الكلمة
عما هى عليه فى سينما المسرح وتبرز أبعاد
الشخصيات من خلال الحدث . ومن أمثلتها
أفلام أنطونيونى ، وبعض أفلام آلان رينيه .
ومن السينما التقليدية أفلام رينوار ورينيه
كليمان وميزوجوتشى .

ولا يمكن بالطبع أن نعتبر هذا التقسيم
لأنواع الفيلم السينمائى تقسيما نهائيا . ولكنه
يكفى ليعطينا فكرة عن تنوع الانماط التى
يمكن للفيلم أن يشملها .

ماهو الفيلم ؟ وماهى حدوده ؟

على غرار تعريف فوردستر الواسع للرواية
بأنها : « كل عمل خيالى بالنثر يزيد على
٥٠٠ كلمة » يمكن أن نعرف الفيلم بأنه :
« كل عمل خيالى بالصورة المتحركة مسجل »

وهكذا نجد أن السينما تستمد من الرواية
أصولها الأدبية وتقتبس عنها موضوعاتها
كذلك . وطبيعى أن تكون العلاقة بين الفيلم
والرواية على هذا النحو من التقارب ، فالرواية
هى أحدث الفنون نشأة بعد فنون القرن
العشرين (السينما والاذاعة والتلفزيون) .

وإذا كانت الرواية تستوعب النمط الدرامى
للحبكة المسرحية وتضيف اليه انماطا أخرى ،
فالفيلم ايضا يستوعب انماط الحبكة الروائية
كما يستوعب انماطا أخرى من الحبكة
يستمدّها من مختلف الفنون مثل الملحمة
والقصة القصيرة والقصة المتوسطة والمقال
والمسرح فضلا عن الرواية . وهو ما اشار
اليه استروك فى كلامه عن جماليات الفيلم . (٢٣)
حيث قسم الافلام من الناحية الجمالية الى
ستة أنواع هى : -

(١) سينما الملاحم : وهى الأفلام التى
ترتبط بالتاريخ وتميل الى تضخيم الحدث
مثل الأفلام السوفيتية وأفلام رعاة البقر .

(٢) سينما القصة القصيرة : الثقل النفسى
للشخصيات يختفى ويترك المكان لقيمتها
الرمزية مثل أفلام فرنكشتين ، ودراكولا ،
والافلام الكوميدية الامريكية التقليدية التى
تقوم على أساس شخصيات معينة تحمل طابعا
رمزيا مثل أفلام دوريس داي وكارى جرانت .
ويمكن أن نعتبر منها افلام رينيه كليلر حيث
تصبح الشخصيات انماطا رمزية .

(٣) سينما المقال أو البحث : سينما نقدية
فى الغالب ترتبط جمالياتها فى الأصل بالافلام
التسجيلية وتطبق أحيانا على بعض الافلام
الطويلة . ويمثل هذا النوع من السينما افلام

ان انعدام العمق مثلا يبرز الصفات الشكلية البحتة للصورة كأنفتاح وانغلاق رداء الراقصة التي يصورها وينيه من أسفل في فيلم « استراحة » . فلا شك أن هذه الحركة الجمالية الناتجة عن انبساط الثوب وانقباضه مثل بتلات الزهرة لا تحدث تأثيرها الا في حالة نقص الشعور بالعمق وحدها .

ويمثل الاطار عنصرا أساسيا بشكل مطلق ، اذا أريد عرض الصفات الجمالية في الصورة . اذ لا بد من مكان محدد كي يجرى فيه التنظيم ، وليس ثمة توازن في اللانهاى . وفي صورة الفيلم الجيد تكون كل الخطوط داخلها في علاقة مكتملة التوازن بعضها مع بعض ومع أطراف الصورة . وذلك فضلا عن استخدام الاطار في الحصول على تأثيرات أخرى عديدة مثل المفاجأة بأن تقدم داخله تكوينا يعطى فكرة معينة عن شيء ثم نفاجأ بنقيضها عندما يتسع الاطار أو ننتقل خارجه . أو التشويق بأن يظهر داخل الاطار ما يثير فضولنا الى معرفة ما يدور خارجه ، وذلك قبل ان ننتقل اليه .

ونظرا لانعدام الشعور بالاحساسات غير المنظورة أو المسموعة فإن المتفرج لا يستطيع أن يعرف من أى زاوية التقطت صورة الفيلم ما لم تخبره مادة الموضوع شيئا عن ذلك . وعندما يرى جسما متحركا فإن أول ما يفترضه أن الجسم هو الذى يتحرك وليس الكاميرا . وفيما يتعلق بالابعاد المكانية فإن أول فكرة تخطر له دائما هي أن ما يظهر في الجزء العلوى من الشاشة كان أيضا أعلى المكان الذى جرى تصويره ، ولن يخطر له احتمال ان الكاميرا كانت مائلة بزاوية أثناء التصوير . ولا يخفى على القارئ امكانية الافادة من هذه الحالات في الحصول على تأثيرات مختلفة منها قلب اوضاع الأشياء أو الايهام بحركتها أو العكس (عندما تسير الكاميرا بنفس سرعة الموضوع) .

على شريط من السيلولويد) . وهو عمل خيالى لأنه لا يطابق الواقع . ولا يمكن ان يكون كذلك بحكم حدود امكانياته . ورغم تمتعه بمظاهر كثيرة للواقع في مقدمتها الحركة والصوت . فهو في النهاية : صورة مسطحة ذات بعدين ، وان اوهمتنا بالعمق ، محصورة داخل اطار رباعى محدد . وهى تفتقد عالم الاحساسات غير المنظورة أو المسموعة كاللمس والشم والتذوق والحس والاحساس بالجاذبية الأرضية . ألوانها مختزلة في الغالب الى الأبيض والأسود وما بينهما من تدرج في الكثافة فقط . وحركة الكاميرا فيها لا تماثل حركة العين على الاطلاق كما يتصور البعض . فالاحساس النفسى والنتائج تختلف تماما في الحالتين . هذا ولا يمكن أن يتصل المكان أو الزمان في الفيلم الروائى الطويل من أوله الى آخره كما في الحياة الواقعية حيث تعرض كل تجربة أو سلسلة من التجارب لكل من يشاهدها في تعاقب مكاني زمانى موصول ، اذ لا بد - في الفيلم - من القطع لاسقاط الأزمنة الضعيفة . والانتقال من منظر الى آخر يختلف في المكان أو الزمان أو يختلف فيهما معا . وان حاول هتشكوك في فيلم « الحبل » ان يوهنا بالاتصال الزمانى المكاني ، فقد كانت تجربته هي التجربة الوحيدة في تاريخ السينما ولم تحقق من النجاح ما يفسرى بتكرارها أو يجعلها نمطا يمكن القياس عليه .

غير أن هذه العوامل التى تعزل الصورة السينمائية عن الواقع وتمثل في نظر البعض قصورا في قدراتها التكنولوجية تتحول في يد الفنان الى امكانيات تعبيرية هائلة ، وتسهم في خلق فن الفيلم .

وتقوم نظرية أرنهيم في جماليات السينما على أساس أن هذه العوامل نفسها هى التى تجعل من الفيلم فنا . (٢٤)

الرئيسية . ويخلق هذا التغير الاحساس بالحركة .

- والوظيفة الخلاقة الثانية للمونتاج هي خلق الايقاع . وينتج عن تتابع اللقطات تبعاً لعلاقتها من ناحية الطول . ونقصد به الطول التصوري لكل لقطة وليس الطول الحسابي (أو القياسي) لها بالتر .

- والمونتاج خلاق للفكرة . ونقصد به ما ينتج عن تتابع وتوالي لقطتين أو أكثر من معنى أو فكرة أو احساس لا يصل الى المشاهد عن أى من اللقطتين على حدة .

• • •

ان الفيلم يستطيع بالفعل - على عكس المسرح - ان يصور الحياة الواقعية في محيطها الواقعي ، ويأخذ من الطبيعة بقوة صورة لا يستطيع المسرح ان يأخذها على الاطلاق . ولكن الفيلم اذ يفقد الألوان وعمق الأبعاد الثلاثة ، واذ تتحدد أطراف الشاشة بشدة ، يتجرد من واقعيته بدرجة مرضية للغاية . وهو في وقت واحد بعينه صورة مستوية ومشهد حدث حي . ومن ثم نستطيع ان ندرك الأشياء والاحداث كأنها حية ، وفي الوقت نفسه خيالية . وهذه الحقيقة - على حد قول **ارنهييم** - (٢٧) هي التي تجعل فن الفيلم ممكناً . ويرى يودفكين - من قبله - ان الخلاف الملحوظ بين الحدث الطبيعي ومظهره على الشاشة هو بالضبط « ما يجعل الفيلم فنا » (٢٨) .

غير أن الخلاف بين الحدث الطبيعي ومظهره على الشاشة الذي يجعل منه عملاً من أعمال

ويتيح الفيلم الأبيض والأسود بما فيه من انعدام الألوان الحصول على بعض التأثيرات الجمالية التي قد لا يتيحها الفيلم الملون أو لا يتمتع بها . ويفيد في خلق مشابهاة وعلاقات جديدة بين الأشياء لم تكن موجودة في الواقع أصلاً كأن يأخذ وجه الانسان درجة ضوئية أقرب الى السماء . والرمزية البدائية المؤثرة على الدوام التي يخلقها التضاد بين الأبيض والأسود أو بين النور والظلام تكاد لا تنتهي مثل الخير والشر ، والاشراق والاكثاب ، الحياة والموت ، الفرحة والحزن ، الحب والكراهية .

ولو أن صور الفيلم أعطت انطباعات مكانية قوية جداً فمن المحتمل أن يصبح عمل المونتاج محالاً . ولكن الفيلم يسمح - على خلاف الحياة الواقعية - بفقرات في الزمان والمكان . وانعدام الواقعية جزئياً في صورة الفيلم هو الذي يجعل المونتاج ممكناً . والمونتاج معناه - كما يحدده **ارنهييم** : « ربط لقطات تسجيل مواقف تحدث في فترات زمنية مختلفة وفي أماكن مختلفة (٢٥) ، ويضيف **مارتن** : « طبقاً لشروط معينة في التسلسل والزمن » (٢٦) .

ويقوم المونتاج بوظائف خلاقة ثلاث : -

- أول هذه الوظائف الحركة حتى بالنسبة للأجسام الثابتة مثل اللقطات الثلاث المتتالية لتمثيل الأسد في المدرعة بوتكين التي توحى بنهوض التمثال . حيث تصور اللقطة الأولى تمثال أسد نائم واللقطة الثانية تمثال أسد ينهض واللقطة الثالثة تمثال أسد واقف . كما يخلق المونتاج الحركة عن طريق التباين بين اللقطات المتتالية من حيث الشكل أو الاضاءة أو الخطوط السائدة مما يغير نقط الانتباه

(٢٥) المرجع السابق .

Marcel Martin, Le Langage cinematographique

(٢٦)

Film As Art

(٢٧)

George Bluestone, Novels in to Film

(٢٨)

ايرنشتين ، يذهبون الى ان فن السينما هو فن المونتاج او هكذا تقريبا . ويعلن بودفكين (٢٩) ان كل ما يتم تصويره يظل جسدا ميتا حتى ولو كان يتحرك امام الكاميرا اذا لم يصبح على الشاشة بفضل المونتاج موضوعا سينمائيا في جوهره وليس مجرد موضوع فوتوغرافي . ويعنى بكلمة ميت افتقاده للمعنى بالنسبة للبناء ككل . وقد كان بودفكين يصر دون تحفظ بأن المادة التي يعمل بها مخرج الفيلم ليست هي ما يدور من عمليات حقيقية تحدث في مكان حقيقي وزمن حقيقي ، وانما مادته تلك الاطوال من اشربة السيلولويد التي تم عليها تسجيل تلك العمليات .

واذا كان هتشكوك قد حاول الاستغناء عن المونتاج في فيلم « الحبل » (كما تصور) ، فانه من ناحية كان مقيدا بحدود البوينة الواحدة التي لا يمكن للكاميرا أن تحتل أكثر منها . وقد اضطره ذلك الى البحث عن حيلة يخفي بها الانتقال في كل مرة من بوينة الى أخرى ليحافظ على وهم الاتصال . ومن ناحية أخرى فانه اضطر ان ينفذ مونتاجه بحركة الكاميرا اثناء التصوير فيقترب من الموضوع او يبتعد عنه او ينتقل بالكاميرا من موضوع الى آخر ، ومن ثم فهو لم يتخلص من فكرة المونتاج وانما تحايل على تنفيذها بوسيلة أخرى . ومن ناحية ثالثة فان الكاميرا لم تسعف ، ولم تفنه تماما عن المونتاج بمعناه الحرفي حيث اضطر الى الاحتفاظ ببعض الازمنة الضعيفة بين الاجزاء المختلفة من اللقطة حرصا على مبدأ الاتصال وعدم القطع مما اضعف من حبكة السرد (٣٠) . ولذلك فشلت التجربة كما لم يقبلها ذوق المشاهد الذي أصبح من المستحيل أن يتنازل عن المكاسب الفنية التي يحققها له المونتاج .

وفيما عدا المونتاج يوجد من العوامل الايجابية الاخرى التي تسهم في خلق فن الفيلم

الفن ، لا يرجع الى العوامل السابقة وحدها التي فرضها اساسا قصور امكانيات السينما عن نقل الواقع أصلا ، فهناك عوامل أخرى ايجابية توصل اليها السينمائيون من خلال اكتشافاتهم المتوالية لامكانيات هذا الوسط في التعبير الفني . ومنها المونتاج اذ لم يفرضه قصور الامكانيات الآلية فقط وانما فرضته الاحتياجات الفنية . فاذا كان من المستحيل تصوير أكثر من « بوينة » دفعة واحدة هي كل ما تستطيع أن تحتويه خزانة الفيلم داخل الكاميرا ، ففي حدود الدقائق العشر التي تشغلها البوينة يمكن تصوير حدث متكامل دفعة واحدة دون قطع .

وفي البداية كان التصوير يتم دفعة واحدة مما يحافظ على اتصال الزمان والمكان للحدث كما في الطبيعة . ولكن حدث أن توقفت الكاميرا صفة اثناء التصوير بسبب عطل داخلها عندما كان جورج ميليس يصور في الشارع احد عربات الموتى وعندما عادت الكاميرا الى الدوران كانت عربة الموتى قد اختفت وحل محلها في مجال رؤية الكاميرا عربة فخمة للنزهة . وكانت النتيجة على الشاشة مفاجأة مضحكة بالطبع . وكانت هذه المفاجأة اول ما نبه الأذهان الى امكانية إيقاف الكاميرا أو القطع قبل نهاية الحدث والانتقال الى حدث آخر في زمان أو مكان مختلف ، بعد التوليف بينهما لأحداث الأثر النفسي المطلوب .

وكان هذا الاكتشاف - كما كانت السينما مجرد لعبة يقدمها ميليس ضمن ما يقدمه من ألعاب سحرية أمام جمهور المسرح . ولكنه ما لبث أن تحول بعد ذلك الى علم وفن له اصوله وقواعده اطلق عليه اسم المونتاج . وكان للمونتاج من النتائج الفنية القوية الأثر ما جعل بعض اساتذة فن السينما وعلى رأسهم

العين رؤيتها مثل حركة نمو النبات أو حركة أرجل حصان السباق وهى تمس الأرض .

وإذا كانت الحركة احدى خصائص الفيلم البارزة فان القانون الجمالى يتطلب منه أن يستخدمها . والحركة لا تستخدم فحسب فى اعلام المتفرجين بالاحداث التى تكون القصة . انها ايضا معبرة الى درجة عالية ، فنحن حين نرقب اما تضع طفلها فى السرير لا نفهم ما يجرى فحسب بل نعلم ايضا من الحركات الهادئة أو المتسرفة ، المطمئنة أو المرتبكة ، النشيطة أو الخاملة ، الواثقة أو المتمرتدة التى تصدر عن الأم ، أى نوع من الأشخاص هى وكيف تشعر فى هذه اللحظة خاصة وما علاقتها بطفلها .

ان الحركة لتسهم ايضا فى تحديد الشخصيات المتعددة فى تشابهاتها واختلافاتها . وهذا اكثر ما يكون صدقا بالنسبة للفيلم عنه بالنسبة للمسرح حيث تظهر الأشياء فى الفيلم اقرب وأكثر دقة ، وحيث يتحدد اتجاه كل حركة وسرعتها بوضوح باستخدام الاطار المستطيل الضيق للصورة .

والحركة ليست مقصورة على الممثل ، ففى الفيلم يكون الانسان دائما جزءا لا ينفصل من بيئته ، والبيئة تسهم فى التمثيل، وتنتج حركة يمكن ان تكون اكثر تأثيرا من حركة الجسم البشرى . فالقاومة العنيدة من رجل قوى للعاصفة مثلا تكون اقوى تأثيرا حين نرى الاشجار فى الوقت نفسه وهى تنثنى .

وتعتمد الصفة التعبيرية للحركة عموما على عوامل عديدة منها النوع : بسيطة أو مركبة . والاتجاه : على السطح أو فى العمق أو على السطح وفى العمق معا ، والصفة التشكيلية لها : مستقيمة أو ملتوية أو زجاجية أو مقوسة أو دائرية أو حلزونية أو بندولية وذلك فضلا عن ارتباط الصفة التعبيرية للحركة بالسرعة : بطيئة أو سريعة أو متدرجة نحو السرعة أو البطء . وهى فى كل حالة من هذه

استخدام زاوية الكاميرا . والكاميرا من هذه الناحية كالعين تستطيع أن تصور الموضوع من كل زاوية . لكن هناك دائما زاوية واحدة هى أفضل الزوايا . وهى فى العادة الزاوية التى تحقق مبدأ « المنظر الاكثر تميزا » . فاذا أردت أن أصور مكعبا فانه لا يكفينى أن أجعله فى متناول آلة التصوير ، بل أهم من ذلك أن اختار الوضع الذى اتخذه منه أو المكان الذى أضعه فيه . ووضعه بطريقة تكشف ثلاثة اسطح منه - بدلا من سطح واحد - وعلاقتها ببعضها ، يؤدي الى اظهار قدر كاف منه يجعلنا ندرك الى حد معقول ، ودون خطأ ، ما يفترض ان يكون هذا الشيء .

غير انه ليس هناك قاعدة تعين الشخص على اختيار احسن الوجوه تميزا . انها مسألة احساس . ومن ناحية اخرى فان الجوانب التى تظهر الخصائص المميزة لشيء على أفضل وجه ، ليست هى التى تختار دائما ، أو كثيرا ما يختار غيرها عمدا بقصد تحقيق تأثيرات خاصة . أى يعمل الفنان على عكس مبدأ « المنظر الاكثر تميزا » للحصول على تشكيل جمالى مثلا ، أو إثارة الدهشة ، أو المفاجأة حينما تضللنا الزاوية عن عمد فنخرج باستنتاج معين نكتشف خطأه فيما بعد . أو لابرار علاقة أو خلق صلة ذات دلالة بين عاملين أو أكثر من مكونات الكادر مثل تصوير المجرم من خلف القضبان بطريقة معينة لا يهم فيها وضوح صورة المجرم بقدر ما يهم ابراز المعنى المقصود .

وتمثل **الحركة** احد العوامل الإبداعية الأساسية فى الصورة السينمائية . ولعله أهم هذه العوامل وأبرزها . وهو أكثر ما يميز فن السينما عن الفنون الاخرى ، فالسينما هى فن الصور المتحركة . وكان البحث عن وسيلة لتصوير الحركة هو اساس التفكير الذى ادى الى خلق السينما اصلا . وتستطيع الكاميرا ان تصور الاجسام المختلفة فى حركتها كما تراها العين ، بل وتتفوق عليها فى اعادة خلق الحركات البطيئة جدا أو السريعة جدا التى لا تستطيع

الملابس أن يخلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة بتطوير شكل ونوع اللبس مع تطور الشخصية .

كما يسهم **الديكور** في الحدث ، ويعاون في خلق الجو السيكولوجي للدراما .

ومن الطرق الفرعية للسرد الفيلمي :
العناوين ، الصحف ، دفتر اليوميات ،
التعليق ، بالإضافة الى الحيل السينمائية
مثل : عدم الوضوح ، الابطاء ، الاسراع ،
تشويه الصورة ، القطع ، المزج ، الاختفاء
والظهور التدريجي . وتستخدم هذه الامكانيات
بطريقة ذاتية او موضوعية ، واقعية او غير
واقعية .



**ومن الواضح ان كل العوامل المذكورة حتى
الآن تنصب على تحديد الأبعاد المرئية للصورة
السينمائية وامكانياتها التعبيرية . ولا بد أن
تصل كل هذه العوامل في النهاية الى شكل
محدد على الشاشة . فكيف يتم تحديد هذا
الشكل الذي يحقق التكامل فيما بينها ؟**

يتم ذلك بمراعاة اصول التكوين ، ويختلف
التكوين في فن الفيلم عنه في أى فن آخر من
الفنون المرئية بحكم اختلاف مكونات كل منها
عن الآخر وان كانت تشترك فيما بينها في بعض
الاسس العامة . والتكوين الجيد على حد قول
ماسكلى هو « ترتب العناصر المصورة بحيث
تصبح وحدة مترابطة في كيان كلى متناسق ،
بقصد الحصول على أفضل تأثير ممكن لدى
جمهور المشاهدين (٢١) » . وطالما أن رؤية
الفيلم هى تجربة شعورية فيجب أن يراعى في
الطريقة التى يتم بها تكوين المنظر وتحديد
الحركة داخلها واعداد الاضاءة الخاصة بها

الحالات تصلح للتعبير عن معانى محددة . ومن
المسلم به ارتباط الحركة في الصورة السينمائية
بالايقاع المطلوب سواء بالنسبة للمشاهد على
حدة أو للفيلم ككل .

**وفيما عدا العوامل السابقة التى تحدد
الأبعاد الأساسية للصورة السينمائية من ناحية
وتمثل في الوقت نفسه امكانياتها الابداعية نجد
عوامل أخرى تمثل امكانيات اضافية لقدرة
السينما التعبيرية مما قد يتصل بالعوامل
السابقة أو لا يتصل بها ويجدر الإشارة اليه
مثل : حركة الكاميرا .** ويمكننا أن نميز منها
ثلاثة أنواع ، هى الترافلنج وتحرك فيها
الكاميرا فوق عربة صغيرة على قضبان .
والبانوراما : وهى حركة الكاميرا الدائرية حول
محورها العمودى أو الافقى . والكرين : وتعتبر
مزجاً غير محدد من الترافلنج والبانوراما ينفذ
بآلة تشبه الآلة الرافعة . وكل حركة منها لها
وظيفتها التعبيرية وان كانت في مجملها تستخدم
في مصاحبة جسم متحرك . وخلق وهم الحركة
لجسم ثابت ، ووصف مكان أو حدث ذى
مضمون مادى أو درامى محدد . وتحديد
العلاقات المكانية بين عناصر الحدث . والتجسيم
الدرامى لشخصية أو شيء مقدر له أن يلعب
دورا هاما في بقية الحدث والتعبير الذاتى عن
وجهة نظر شخصية متحركة . والتعبير عن
التوتر العقلى لشخصية بوجهة نظر ذاتية أو
موضوعية .

ويمثل **الزى** وسيلة رئيسية للتعرف على
الشخصية فهو الذى يحدد الوطن والجنس
والمستوى الاجتماعى ، ونوع الشخصية . وفي
بعض الاحيان تلعب الازياء دورا رمزيا مباشرا
في الحدث مثل « المعطف » الذى يحيا ويموت
من أجله الموظف المسكين في فيلم « لاتوادا »
عن قصة جوجول . وأخيرا يستطيع صانع

للكتلة : خفيفة أو ثقيلة . والشكل : متماثل أو غير منتظم ، عميق أو ضحل ، متماسك أو منتشر ، والحركة : عرضية مثلاً أو رأسية . وإذا كانت عرضية فالتأثير الناتج عن اتجاهها إلى اليمين غير التأثير الناتج عن اتجاهها إلى اليسار . وإذا كانت رأسية فالتأثير الناتج عن اتجاهها إلى أعلى غير التأثير الناتج عن اتجاهها إلى أسفل وهكذا

ويجب أن يكون من الواضح في الذهن أن التكوين كما يقول الكسندر دين « هو البناء أو الشكل أو التصميم الذي تتخذه الصورة ، وليس هو ، بأي حال ، معنى الصورة . ويستطيع التكوين أن يعبر عن الشعور ، والقيمة ، والجو الخاص بالموضوع من خلال اللون والخط والكتلة والشكل . ولكنه لا يحكى القصة . انه الجانب التكنيكي من الموضوع وليس الموضوع نفسه » (٢٢) . والحق ان هذا التحذير ينسحب على كل التحديدات التي سبق عرضها عن امكانيات اللغة السينمائية ، فهي لا تقصد لذاتها . وماسكلى يقول : « يجب ان يكون واضحاً في الذهن ان الفيلم الجيد هو نتاج التكوينات المشحونة بالفكر ونتاج الحركة العبرة عن معنى سواء كانت للممثلين أو الكاميرا . وان المناظر الضعيفة هي نتاج التكوينات الخاوية من الفكر والحركة التي لا معنى لها للممثلين أو الكاميرا ، الأمر الذي يعوق سرد القصة بدلاً من المساهمة في تدعيمه » (٢٣) .

• • •

حتى الآن لم نتناول من قريب أو من بعيد جانباً هاماً من جوانب الفيلم وهو الصوت . والسبب ان الصورة هي الدعامة الأساسية لفن الفيلم ويأتي الصوت بعدها . والصوت يكمل الصورة ولكنه لا يقل عنها أهمية في بعض

والتصوير والمونتاج . . توجيه مشاعر الجمهور نحو هدف السيناريو - وان يتركز انتباه المشاهد - في كل لحظة من لحظات الفيلم - على ما هو أكثر أهمية بالنسبة للقصة ، سواء كان ممثلاً أو جسماً أو حركة ما .

ويمكن للمخرج ان يبدأ في معالجة التكوين بالإجابة على هذا السؤال : ما الذي يمكن ان افعله ازاء هذا الموضوع مما يساعد على سرد القصة ؟ ويجب ان يتم تحليل السيناريو وتحليل الموضوع لتحديد التأثير المطلوب . ومهما كان الهدف من السيناريو يجب ان يتم تكوين المناظر بحيث يؤكد الجوانب الهامة للصورة ، ويوحى للمشاهد بالاستجابة النفسية المقصودة . ولا شك أن التفكير بالصورة والاهتمام بوسائل التكوين النفسية سيؤديان إلى خلق الجو المطلوب .

وفيما عدا مراعاة تأكيد العنصر الهام في الصورة يجب أن يراعى أيضاً عامل التوازن Balance بين محتوياتها . وعامل التتابع Sequence ويمثل ايقاع المسافات بين الشخصيات أو المجموعات داخل الكادر . وعامل الثقل Stability وينتج عن وجود أو ارتباط جسم أو بعض الأجسام بأسفل الكادر . ويفرض وجوده الشعور الداخلى بقانون الجاذبية الأرضية .

وأدوات التكوين أو لفته التي يستعين بها على مراعاة العوامل السابقة - عوامل التكوين - والحصول على التأثير العاطفى المطلوب هي : الخطوط ، والكتلة ، والشكل ، والحركة . ولا بد أن تأخذ كل حالة ما يناسبها من أوضاع . فالتأثير الناتج عن غلبة الخطوط المستقيمة في الصورة غير التأثير الناتج عن غلبة الخطوط المقوسة أو المكسرة مثلاً . وكذلك الحال بالنسبة

A. Dean, Fundamental of Play Directing, p. 137.

J. Mascelli, The Five C's of Cinematography, P. 198.

لللمة ، وتحرير الصورة الى حد ما من دورها التفسيرى . واكتساب بلاغة الايجاز للصوت أو الصورة بفضل ازدواجهما . وقد اصبح للصمت - بفضل استخدام الصوت ايضا - دور درامى كرمز للموت أو الخطر أو العزلة ... كما اتاح الصوت خلق انواع شتى من التوريات والرموز . والافادة من الموسيقى لا كعنصر صوتى فحسب ، وانما كوسيلة للتعبير . ويفيد الصوت في توسيع اطار الصورة حينما يأتى من خارجها دون ان نرى مصدره . ويمكن استخدام هذه الحيلة للحصول على تأثيرات عاطفية مختلفة مثل المفاجأة أو التشويق أو التعليق على ما نراه داخل الكادر .

والعالم الفيلمى يكون على عكس العالم الحقيقى (كما يريد ارنهيم) حينما يحتوى على موسيقى ، فالموسيقى تكون له بعدا ذاتيا . ومن ثم فهي تمثل عنصرا نوعيا في فن الفيلم . فقد تكون الموسيقى بدلا عن صوت حقيقى كأنفجار قبلة مثلا ، أو تتسامى بصوت أو صرخة . أعنى ان الصوت أو الصرخة تتحول شيئا فشيئا الى موسيقى ، أو تجسم حركة أو ايقاعا بصريا أو صوتيا .

على انه ينبغى على الموسيقى أن تؤثر بوصفها كلا ، لا أن تكون مهمتها مجرد مضاعفة المؤثرات البصرية وتكبيرها . وان تسهم بشكل لطيف ومستور ، في خلق جو العمل الفنى العام والجمالى والدرامى وهذا هو الأهم . وان تأثيرها - على حد قول مارتن (٢٤) - ليكون أكثر نجاحا وفعالية بقدر ما تكون مسموعة لا مستمعا إليها .

والواقع انه يوجد خطر حقيقى من ان تحل الموسيقى محل الصورة ، وبالتالي تضعفها ، كما يفعل الحوار أيضا في كثير من الاحوال . اذ لم يقتصر هذا الخطر على المرحلة الاولى من

الأحيان . وفي أحيان أخرى - أقل - قد يفوقها أهمية .

وقد ظلت الصورة السينمائية صامتة حوالى ٣٠ سنة من عمرها منذ اختراعها عام ١٨٩٨ وعندما نطقت عام ١٩٢٩ ؛ نطقت كفرا ، فقد امتص الصوت اهتمام العاملين بالفيلم ، وكان ذلك على حساب الصورة ، ففقد على ما حققته من مكاسب فنية . ولذلك عارض في استخدام بعض الفنانين الذين اعتقدوا ان الصورة المتحركة هي عماد فن الفيلم أولا وأخيرا . وهي ما يميزه عن الفنون الأخرى ويجعل منه فنا مستقلا عن غيره . وكان منهم رينيه كليز الذى عارض استخدام الصوت ثم كان من أوائل من استخدموه بطريقة ابداعية مما ساعده على تدعيمه .

وكان ارنهيم على رأس منظرى السينما ممن عارضوا بشدة في استخدام الصوت . لأن الصوت في رأيه يقرب بين السينما والواقع . وما يجعل السينما فنا - كما سبق أن رأينا عنده - هو ما يبعد بينها وبين الواقع . ولذلك فهو ضد كل المخترعات الحديثة الأخرى التى تحاول ان تقرب بين السينما والواقع غير الصوت مثل الالوان والسينما المجسمة . وقد أغفل ارنهيم بذلك عاملا هاما لا يمكن أن يكتمل العمل الفنى بدون وهو قدرة الفنان نفسه على تطويع مثل هذه المخترعات ليجعل منها فنا . وهو ما حدث بالفعل بالنسبة لاستخدام الصوت ثم الالوان فيما بعد .

ويتكون الصوت في الفيلم من عناصر ثلاثة هي : اللمة والموسيقى والمؤثرات الصوتية . مثل صوت العربات أو دقات الساعة أو الضوضاء العامة .

ويؤدى وجود الصوت في الفيلم فضلا عن الاحساس بالواقع الى الاستخدام الطبيعى

احبك وفهرنت ٤٥١ وعلى آخر نفس و ٤٠٠ ضبية وأنين المر ، وراشمون وغيرها .

• • •

لقد ناقشنا فيما سبق مفهوم الرواية . وخلصنا منه الى أن الرواية تقوم على سبعة أركان هي : الحكاية ، الشخصيات ، الحكمة الروائية ، الخيال ، التنبؤ ، النموذج ، الايقاع . وتأخذ الرواية أنماطا مختلفة من الحكمة : حبكة رواية الشخصية ، وحبكة الرواية الدرامية ، وحبكة الرواية التسجيلية . وقلنا ان الفيلم في سرده للأحداث يستوعب هذه الانواع المختلفة من الحكمة كما يستوعب دعائم الرواية السبع .

وعندما ناقشنا مفهوم الفيلم حددنا سماته الفنية الخاصة ووجدنا أن منها ما يعزله عن الواقع مثل : الاطار ، انعدام العمق ، انعدام الشعور بالاحساسات غير المنظورة أو المسموعة ، انعدام الألوان في الفيلم الابيض والاسود ، عدم الاتصال في المكان والزمان . ومنها ما يمثل عوامل ايجابية خاصة مثل : المونتاج ، زاوية الكاميرا ، حركة الممثل والاجسام داخل الكادر . حركة الكاميرا ، الملابس ، الديكور ، التكوين ، الامكانيات الصوتية .

وفيما يلي نواصل المزيد من الاقتراب الى داخل كل من الرواية والفيلم من خلال ثلاث مشاكل اساسية تعمل على تحديد الامكانيات التعبيرية في كل منهما . وتتمثل هذه المشاكل في : مشكلة المجاز ، ومشكلة الزمان والمكان ، ومشكلة الجمهور .

أولاً - مشكلة المجاز بين لغة الأدب ولغة السينما

أ - المجاز في لغة الأدب : المجاز اللغوي هو وسيلة الرواية الخاصة في ترجمة الصدمة الناجمة عن التشابه بين الأشياء . وتعمل اللغة بذلك على ربط العالم معا ، ذلك العالم الذي يبدو للعقلية البسيطة وكأنه عالم مفتت

بداية دخول الصوت وانما ظل قائما حتى الآن يفسد الكثير من الافلام كما هو واضح في معظم افلامنا المصرية ، والكثير من الافلام الأجنبية أيضا .

والسينما ليست فنا قائما على الكلمة بل على الصورة كما سبق القول . وما الكلمة فيها الا وسيلة تعبير ضمن وسائل أخرى مما سبق ذكره . وفي الوسع أن يكون هناك تآلف أو تناقض بين الكلمة وما نراه على الشاشة أو بينها وبين الموسيقى المصاحبة . ويمكن حذف الكلمة لمصلحة الصورة والعكس جائز .

وقد كانت المدرسة الروسية وعلى رأسها **ايزنشتين** أول من تنبه الى قيمة الصوت الابداعية . ولكنها بالفت في تقديرها حينما قررت ضرورة عدم مزاملة الصوت للصورة ، بمعنى أن ما يقدمه الصوت يجب أن يكون خلاف ما تقدمه الصورة على أن ينتج من الجمع بينهما فكرة ثالثة . ولم يستطع ايزنشتين نفسه أن يحافظ على هذا المبدأ فخرج عليه في أول افلامه الناطقة « الكسندر نيفسكى » ، واستخدم الصوت في الفيلم متزاملا مع الصورة كما استخدمه غير متزامن معها . وأصبح هو الوضع المعترف به حتى الآن في استخدام الصوت وفي نطاقه حقق الفيلم انتصارات فنية رائعة من التوافقات والمقابلات بين الصوت والصورة .

وبفضل الاستخدام المبدع للصوت الى جانب الصورة يواصل فن الفيلم تقدمه على أيدي كبار الفنانين المحدثين من أمثال **انطونيوني** و**فيليني** و**برجمان** و**آلان رينيه** و**تريفو** و**جودار** و**ساتياجيت راي** و**كيرو ساوا** وغيرهم . ولولا كفاح السابقين لتدعيم قيمة الصوت الابداعية وقدرة اللاحقين على الافادة من الصوت والصورة معا في بناء متكامل لما استطعنا التمتع بتلك الاعمال الفنية العظيمة التي خلفها لنا فن الفيلم ولا زال يدعها من أمثال الصحراء الحمراء والحياة الحلوة وساعة الذئب واحبك

اللغة التي تشكلها . ومن ناحية أخرى فان السمات الخارجية لهذه الشخصيات لا تبدو كافية في الغالب . وهي ما تعتمد عليها اللغة السينمائية .

هل معنى ذلك هو الغاء مشروعية ترجمة الأثر الفني الى أثر آخر ؟

• نقلا عن رأى الدكتور عبد الحميد يونس بتصرف (٢٨) يمكننا القول بأن اللغة الفنية ، اذا نظرنا اليها باعتبارها اسلوب الفنان الخاص الذي يشكل به عمله الفني ، وأن التجربة أو الموقف لا يتكرران بتفاصيلهما واماراتهما ، فان ترجمة الأثر الفني الى شكل آخر ، لا يمكن أن تتحقق . اما اذا نظرنا الى الفن باعتباره وسيلة حيوية وهامة من وسائل الاتصال بين الناس ، وأن اللغة الفنية ليست نشاطا فرديا مقصودا على مبدعيه ، ولكنه يستهدف - الى جانب انتزاع البقاء من عوامل الاضمحلال والذبول - نقل خبرة انسانية وشعور انساني الى آخرين ، ففي هذه الحالة يمكننا القول بنقل العمل الفني الى عمل فني آخر ، ولكن بشروط : فلا بد أن يكون الناقل من أصحاب المواهب الفنية أولا ، وأن يستكمل دراسة الأثر الذي يريد أن ينقله ثانيا . وشرط ثالث أرى - من ناحيتي - اضافته وهو أن يكون الناقل الموهوب على دراية تامة بإمكانيات لغة الفن الذي ينقل اليه الأثر .

واذا أمعنا النظر في اللغة السينمائية نجدها قادرة أيضا على التعبير الرمزي ولكن بأسلوبها الخاص سواء على مستوى الصورة أو على مستوى الصوت .

الى ذرات أو عالم هيولى . وتتميز المجازات الأدبية بالشراء فيما تتضمنه من معان أخرى غير المعنى المباشر للكلمة . ولا ترجع قوة المجاز الى صفته الرمزية فقط ، وانما ترجع الى قدرته على الارتباط بالمعنى المقصودة بغير احداث أى خلل بالنسبة للمعنى الأصلي . « والمجاز - كما يقول العقاد - من جاز المكان أو جاز به غير معترض ، ويقال هذا جائز عقلا ، أى غير ممتنع ولا اعتراض عليه وهذه كلمة مجازية ، يمكن أن تنطلق في هذا المعنى ، أو أنها تحتمله مع معناها الأصيل » . (٣٥)

« والمجاز هو الاداة الكبرى من ادوات التعبير الشعري ، لانه تشبيهات وأمثلة وصور مستعمرة واشارات ترمز الى الحقيقة المجردة بالاشكال المحسوسة . وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل » (٣٦) . وتقول فيرجينيا وولف - في كتابها « السينما والحقيقة » - ان الصور الشعرية تستدعي عديدا من الإيحاءات ليست الإيحاءات البصرية سوى واحدة منها . وأبسط الصور مثل « حبي يشبه وردة ، وردة حمراء ، نبتت حديثا في يونيو » تجعلنا نشعر بانطباعات النداء والدفء واللون القرمزي ونعومة الوريقات مختلطة بايقاع الكلمات الذي يحمل صوت العاطفة وتردد الحب . وكل ذلك مما نحصل عليه بالكلمات ، والكلمات وحدها ، يجب على السينما أن تتجنبه . (٣٧)

وترى فيرجينيا وولف أن نتائج تحويل التعبير اللغوي الى صور مرئية هي نتائج خطيرة بالنسبة لهما معا . فالخلاف بينهما على قدر من الاتساع لا يمكن تجاوزه . فاللغة لها قوانينها الخاصة ولا يمكن فصل الشخصيات الأدبية عن

(٣٥) ص ٤٣ اللغة الشاعرة - عباس محمود العقاد .

(٣٦) ص ٤٠ - المرجع السابق .

(٣٧)

George Bluestone, Novels into Film, p. 21.

(٣٨) مجلة عالم الفكر - المجلد الثاني العدد الاول ١٩٧١ ص ٤٢ - الكويت .

في فناء المذبح. وفي « الملاك الأزرق » استخدمت الطيور ببراعة فنية كنوع من الليتموتيف .

ويرى « بلوستن » أن « مثل هذه الامكانية في الحصول على التعليقات الابداعية المميزة عن الترجمة اللفظية ذات التأثير المماثل ، من الامكانيات الجديدة التي لم يسبق وجودها في الفنون » (٢٩) . غير أنها الآن لم تعد على نفس المستوى من الجاذبية التي كانت عليهما من قبل في بداية استعمالها . والواقع أنها لا تخلو من رائحة الترجمة الحرفية للأسلوب الأدبي . فالانتقال من المتظاهرين الذين يطلق عليهم الرصاص مثلا الى الثور الذي يذبح ، يماثل تماما قولنا : « انهم يقتلون الرجال كما لو كانوا يذبحون الثيران في المذبح » . ويبدو التكلف والافتعال في حالات كثيرة من استخدام هذه الطريقة في التعبير حيث يفاجئنا ظهور مشهد ذبح الثور مثلا يقتحم الحدث الاصلى ويقطعه فارضا نفسه على المتفرج مما يقلل من قيمته كتعبير فني موحى ، الأمر الذي أصبح من الضروري مراعاته الآن عند استخدام مثل هذه الوسائل باحترام الحدث الاصلى بالحرص على أن ينبع التعبير الرمزي الموحى من داخله . والفروض أن الحدث الرمزي لا يقصد لذاته كرمز والا فقد قيمته . وانما يأتي كجزء اساسي من الحدث نفسه وتأتي قيمته الرمزية تالية بعد ذلك لتوسيع معناه .

وبنفس النظرة يجب أن نقرأ بحرص تقرير مالرو لامكانية أخرى من امكانيات المونتاج في هذا المجال وتمثل في قدرته على ربط اللحظات الحاسمة في حياة الابطال بالجو المحيط بها أو بالعالم كله ، وهي الوسيلة التي يستخدمها كونراد في الادب بانتظام كما استخدمها تولستوى في مشهد الليلة التي نرى فيها الامير اندريه الجريح يتأمل السحب بعد معركة اوسترلitz ، في رواية الحرب والسلام .

ب - المونتاج والمجاز السينمائي : عندما

نريد تصوير شخص يلقي بنفسه من نافذة على ارتفاع خمسة طوابق فنحن نصوره في بداية الحركة دون ان تظهر الشبكة التي مستلقاه اسفل النافذة . ثم نصوره في لقطة أخرى وهو يسقط على الأرض من ارتفاع بسيط . وبالجمع بينهما بالمونتاج نحصل على التأثير المطلوب لحركة السقوط المستمرة . وهو بالضبط ما فعله جريفيث في الحكاية البابلية من فيلم التعصب . فالكاميرا لا تتبع الطبيعة وانما يختار المخرج نقطتين في الحدث ويترك ما بينهما ، ويستكملة خيال المشاهد . ولا شك ان هذه القدرة غير العادية على الايحاء هي قدرة فريدة تختص بها الفنون الدرامية . ويحذرنا **بودفكين** بالا نعتبر مثل هذه العملية خدعة . وانما هي طريقة عرض فيلمية تماما حذف خمس سنوات تفصل بين الفصلين الاول والثاني مثلا على المسرح . ومن ثم تصبح طريقة ربط اشرطة الفيلم في التعبير السينمائي ذات وظيفة بنائية اساسية . اذ ينفجر عن الجمع بين شريطين معا معنى ثالث . وتمثل هذه العملية جوهر مفهوم ابرنشتين في المونتاج .

وبالقطع من لقطة الى أخرى نستطيع أن نحصل على تقابل ساخر . كالانتقال من حلبة الرقص في « المتسلق The Prompter » حيث يحقق « اليس جونيس » انتصارا اجتماعيا بالرقص مع الكونتيس ، الى لقطة للسجق في المقلاة يتقلى على النار ، ونكتشف أننا في اليوم التالي حيث تعد له أمه وجبة طعامه في مطبخهم الفقير . كما يمكن للمخرج أن يستخدم ما يسمى بالمونتاج المتوازي . مثل الانتقال بين امرأة تستسلم لغزل عشيقها وزوجها في مكتبه يفاضل سكرتيرته . أو أن نحصل على تعبير رمزي على غرار ما تم في فيلم « الاضراب » بالانتقال من العمال المتظاهرين الى ثور يذبح

ولم يقتصر الفيلم على اكتشاف طرق جديدة لترجمة المعاني بإيجاد علاقات بين المتحرك وغير المتحرك من الأشياء . بل ان المظهر الخارجى للانسان كذلك أعيد اكتشافه . وقد كان لقدرة اللقطة القريبة - قدرتها الفائقة - على ترجمة العاطفة ، ما جعل « بيلا بالاش » يضع الفيلم مساويا في أهمية اختراع الطباعة . لقد أصبح الوجه نوعا آخر من الأشياء في المكان . و « إيماءات الوجه المرئية لا يقصد بها ترجمة المفاهيم التي يمكن التعبير عنها بالكلمات ، وإنما يقصد بها التعبير عن تلك التجارب الداخلية ، وعن تلك العواطف غير العقلية التي تظل غامضة حتى بعد ان يقال كل ما يمكن قوله . » (٤١) « وينبه بيلا بالاش بذلك الى الامكانيات غير المسبوقة للوجه الانساني في مجال التعبير الفني . وقد عملت هذه الامكانيات على خلف نوع مختلف تماما من التمثيل . وان براعة وجه مدام فالكونتي في فيلم دراير عاطفة جان دارك « أو وجه جوليتا في فيلم فيليني « الطريق » . تلك البراعة الفائقة لم تكن مفهومة لاي شخص في الفنون الدرامية قبل اكتشاف فن السينما » .

وهكذا نستطيع بواسطة الاختيار والربط ، وبواسطة المقارنة والمقابلة ، أن نجد ما يسمح لصانع الفيلم من خلال المونتاج ، بتحقيق معادل سينمائي فريد للمجاز الأدبي .

ج - الاستخدام المجازي للصوت :

سبق أن تعرضنا لقيمة الصوت التعبيرية للفيلم . وكان من الأمثلة التي ضربناها على استخدامه الفني ما يرفع من قيمته الى مستوى الاستخدام المجازي . وكل ظاهرة صوتية ترمى - دون أن تدخل مع الصورة في منافسة

ويرى مالرو أن الفيلم الروسى قد استخدم هذه الوسيلة استخداما بديعا في فترة ازدهاره . (٤٠)

وقد خالق التعبير الفيلمي فضلا عن ذلك علاقة جديدة بين الأشياء المتحركة وغير المتحركة ، تلك العلاقة التي أصبحت تمثل اساسا من اساس التفكير التشكيلى للفيلم ومن المعروف ان العلاقة بين الانسان والاخر تقوم في أغلبها على الحوار بالكلمات . وليس هناك من يدخل في حوار مع الأشياء . ولهذا تتميز علاقة الممثل بالأشياء بجاذبية خاصة في تكنيك الفيلم .

ان الانسان بالأشياء داخل تكوين الكادر تصبح متعددة الأبعاد . و « تقديم أحد الممثلين مرتبطا بشيء ماسيطر دائما منهجا من أقوى مناهج البناء الفيلمي » . كما يقول بودفكين . ويكفى أن نتذكر شابلن لنرى تطبيق هذا المبدأ في مشاهد الارغفة الراقصة في « البحث عن الذهب » ، ورقصة الكرة في « الديكتاتور العظيم » ، وتغذية الآلة في العصور الحديثة ، والزهور والخمور في « مسيو فردى » ، ومسرحية البرغوت القصيرة في « أضواء المسرح » . وتمثل هذه المشاهد بعض النماذج لامكانية شابلن غير المحدودة في اختراع علاقات بالأشياء .

ويتكئ شابلن على البواب كما لو كان يتكىء على عمود نور . فيحول بذلك المتحرك الى غير متحرك . كما تدب الحياة في زنبرك الساعة في فيلم « دكان الرهائن » ويصبح غير المتحرك متحركا . وبذلك يتبادل كل من الانسان والأشياء مواقعهما .

خاصة بالمعنى - الى الحصول على قيمة
أوسع واعمق من مظاهرها الواقعية ، تعتبر
رمزا ، وفي هذه الحالة يتحقق ما يطلق عليه
الاستخدام المجازى للصوت . ويمكن تقسيم
 الصوت بهذا المعنى الى واقعى ، ويقصد به
 كل الاصوات الصادرة عن الصورة أو البيئة
 المحيطة كنتيجة منطقية لها . وغير واقعى :
 ويقصد به الاصوات التى لاتصدر عن الصورة
 كنتيجة طبيعية لها . وهو فى الحالتين اما ان
 يكون متألفا مع الصورة أو متناقضا معها .

• • •

ثانيا - مشكلة الزمان والمكان

تبرز مشكلة الزمان والمكان بين الفيلم
 والرواية عند محاولة التعبير عن جوانب ثلاثة
 هى : **الشعور الداخلى ، والزمن الحسابى ،**
والزمن النفسى . وتحدد امكانية كل من
 الرواية والفيلم فى التعبير عن هذه الجوانب
 كما يلى :

١ - الشعور الداخلى :

ان ترجمة الحالات العقلية كالنذكر والحلم
 والتخيل ، عن طريق الفيلم ، لا يمكن أن تصل
 الى نفس المستوى الذى تتم به عن طريق اللغة .
 فالصورة الفيلمية ، صورة خارجية فى المكان .
 والاحلام والذكريات لا توجد فى مكان ، وانما
 توجد فى **الشعور الداخلى للفرد .** لذلك لا
 يمكن تمثيلها بقدر كاف من الوضوح بلغة المكان .
 وبعبارة اخرى ، فان الفيلم الذى يتعامل أساسا
 مع المكان ، لا يمكنه نقل التفكير ، ذلك ان التفكير
 عندما يتحول الى الخارج لا يصبح تفكيرا .

والفيلم بتنظيم الاشارات الخارجية الخاصة
 بالادراك البصرى أو بالحوار ، يمكن أن يأخذ
 بيدنا الى الاستدلال على التفكير ، ولكنه
 لا يستطيع ان يعرض علينا التفكير مباشرة .
 يمكنه أن يعرض علينا شخصيات تفكر ،
 وتشعر ، وتتكلم ولكنه لا يستطيع أن يعرض

ونضرب مثلا على استخدام المجازى للصوت
 الواقعى المتألف مع الصورة : نفثات بخار
 القاطرة التى تتألف مع عجيح الجنود الراحلين
 الى الجبهة . أو صوت الرعد مع مشهد عنيف .
 أو موسيقى رومانسية تصدر عن راديو فى
 الصورة مثلا مع مشهد حب . اما الواقعى
 المتناقض فيكون مثل استخدام موسيقى
 راقصة من مصدر فى المكان مع مشهد لمشادة
 عنيفة أو استخدام صوت اعلان تليفزيونى عن
 شهادات الاستثمار مثلا مع مشهد لشخص
 مفلس يجلس مفكرا فى امره .

اما الاستخدام المجازى للصوت غير الواقعى
 المتألف مع الصورة فيكثر استخدامه فى الافلام
 الكوميدية كما فى « المليون » الذى سبق ذكره
 حيث نرى مشهد تنازع الاطراف المختلفة
 للحصول على الجاكته يصاحبه صوت صفارة
 حكم فى مباراة وهمية لكرة القدم . ومثل
 آخر شخص يشرب مادة لاذعة نسمع على
 اثرها اصوات غريبة ذات مؤثر كوميدى كما لو
 كانت صادرة عن معدته . وفي فيلم هيتشكوك
 « نفوس معقدة » يصاحب مشاهد القتل التى
 يقوم بها انتونى بيركنز صوت صياح صقور .
 وفي فيلم « بلاعودة » Point Blank يمثل
 نفس الاستخدام تجسيم صوت وقع اقدام
لى مافين بصورة غير واقعية اثناء سيره فى ممر
 طويل فى عزم واصرار لبدء رحلة انتقام .

وتعبر اللغة عن نفس الزمن باكثر من لفظ . كل منها يحمل دلالة نفسية او يعبر عن حالة خاصة الى جانب تحديده للزمن يشترك فيه مع مرادفه مثل : البكرة والضحى ، أو القدوة والظهرة ، أو القائلة والعصر ... وبالنسبة للطول والقصر في المدة نجد كلمات مثل المحبة للوقت القصير والروح للوقت الطويل ، والفترة للمدة المتوسطة بين وقتين ، والعهد للزمن المعهود المقترب بمناسبة ، والدهر للمدة المحيطة بجميع الأزمنة والعهود والاحيان ... وهكذا .

والفعل ينقسم في اللغة الى ما هو ماض ومضارع ومستقبل . وداخل هذا التقسيم نجد من الأفعال ما هو قريب أو بعيد ، أو تام أو مستمر ... ويتعمد التعبير اللغوي عن الزمان بما تتضمنه بعض الأفعال من معان غير ما تدل عليه صيغتها من ناحية الصرف . كما في أفعال الدعاء والرجاء مثل « صحبتك السلامة » ، فالمعنى غالب على اللفظ ، وهو بالبداهة معلق بالاستقبال ، وفي بقائه على صيغة الماضي ما يشعر بقوة الأمل في الاستجابة . كأن ما يرجى أن يكون قد كان وأصبح من المحقق المستجاب .

ويختلف معنى الفعل الواحد باختلاف أدوات الشرط المستخدمة معه فإذا كان قولنا « ان حدث هذا » يفيد الاحتمال الضعيف . فنفس الفعل مع « لو » بدلا من « ان » يفيد الاحتمال مع الفرض والتقدير وقد يفيد الامتناع ، ومع « متى » يفيد الشرط المعلق على توقيت منتظر أو متفق عليه . وإذا دخلت عليه « مهما » أو « ايان » أو « انى » فانها تربط النسبية أو النتيجة العقلية على الإطلاق دون تقييد بالزمن .

وكذا الحال بالنسبة لاستخدام أدوات النفي فالنفي بـ (لم) مع الفعل المضارع يعنى نفي الحدوث ، وهو بالبداهة لا يكون الا لزمن

علينا تفكيرهم أو شعورهم . فالفيلم ليس تفكيرا ولكنه مدرك حسي .

وبإلى هذا السبب يرجع سوء العرض الصوري دائما للأحلام والتذكر على الشاشة . وتبدو الأساليب المكانية مثل المزج أو الطبع المزدوج غير مرضية - نوعا - في التعبير عنها . فالأثر الواقعي للصورة يظل في غاية القوة . وإذا تقبلنا مثل هذه الأساليب ، كمحاولة لتجاوز الفجوة بين التعبير المكاني والتجربة غير المكانية ، فانما نتقبلها باعتبارها تقاليد سينمائية ، وليس باعتبارها ترجمة للشعور .

ونمهد لنا هذا الكشف عن الامكانيات المتقابلة بين الفيلم والرواية في ترجمة الشعور الى مزيد من الكشف عن علاقة هذين الواسطين بالزمن .

ب - البناء الزمني : تكاد قدرة الفيلم على التعبير عن الزمان لا تقارن بقدرة الرواية الواسعة في اعتمادها على اللغة . فبينما لا تملك الصورة غير التعبير عن الزمن الحاضر البسيط ، حتى الماضي والمستقبل فيها يتحول الى حاضر مرئي بالنسبة للمتفرج ، فان اللغة تملك بناء متكامل او شبه ذلك من التعبير عن الزمن . وهو بناء على قدر كبير من التعقيد والتشابه والاحكام معا .

ان اللغة - واللغة العربية خاصة في رأى اساذنا العقاد (٤٢) - تملك ثروة هائلة من الالفاظ التي تعبر عن الزمن ، منها للحظة ومنها للقرن وينشهما النهار والليل واليوم والاسبوع والشهر والفصل والعام وينقسم كل منها الى أقسام أدق بحيث تقدم اللغة بهذه الالفاظ خريطة عامة لتحديد مسار الزمن الفلكي الذي يفرضه وضع الأرض بالنسبة للشمس وحركتها اليومية (حول نفسها) أو السنوية (حول الشمس) .

ماضى . أما (ما) فتدخل على المضارع فتفيد نفى الابتغاء لا الحدوث . فحين نقول « ما يحدث هذا » يعنى أن هذا لا ينبغى أن يحدث . وأما اذا قلنا « لمّا يحدث هذا » فنعنى نفى الحدوث مع انتظاره فى المستقبل .

ومن أساليب اللغة للدلالة على الزمن ما يتعلق بالازمنة المعلقة التى يفرض حدوثها فيما مضى أو ما يلى فى حالات مشروطة أو متخيلة ولكنها ليست قاطعة ولا منتهية الى نهاية حاسمة مثل قولنا « لعله يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره » أو قولنا « فى مثل هذه الساعة من الغد يكون قد حضر » .

ويكفى هذا القدر من البناء الزمنى فى اللغة ليدلنا على مدى تعقيد هذا البناء ، ومدى صعوبة نقله الى الصورة السينمائية بهذا القدر من الاحكام ، هذه الصعوبة التى تصل الى حد الاستحالة فى معظم الحالات . ولنأخذ مثلا العبارة السابقة « لعله يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره » . فقد تكلفنا محاولة ترجمتها تصوير الرجل وهو يعانى من الفشل فى عصره ثم تصويره فى عصر سابق يحقق النجاح مما قد يستغرق فيلما بأكمله أو فصلا منه على الأقل . ومع ذلك فستبقى كلمة « لعل » دون ترجمة . ذلك أن الصورة اذ تظهر على الشاشة تمثل نهاية حاسمة .

وكذلك يستحيل على الصورة أن تعبر عن النفى لأن وجودها حالة اثبات دائما . والنفى فيها هو عدم الوجود أصلا ، لا الوجود منفيًا مثل اللغة . فنحن حينما نقول فى اللغة « لم يحدث » نضع الوجود الذى يمثله فعل « يحدث » وننفيه فى نفس الوقت . أما السينما فانها اما ان تصور الحدث فيكون موجودا أو لا تصوره فيكون عدما .

والفيلم الذى يصور رجلا يحلم - مثلا - بوضع معين نعلم فيما بعد أنه لم يحدث ، لا

يمائل قولنا أن هذا الشيء لم يحدث ، وانما هو يمثل تكنيك سرد . ويمائل فى ذلك نفس التكنيك الروائى الذى يعتمد على مفاجئنا فى النهاية بأن كل ما سرده لم يكن سوى مجرد حلم ، وقد أخفى عنا هذه المعلومة فى البداية . والفارق واضح بين التعبير اللغوى الذى ينفى الحدوث والتكنيك الفنى فى العرض الذى يخفى قصدا معلومة معينة ليفاجئنا بها فى النهاية .

كما يستحيل على الصورة إبراز هذه العلاقات الشرطية بين حدثين أو أكثر بما لها من متنوعات دقيقة من الاحتمال الى الامتناع الى الشرط المعلق على توقيت منتظر وما شابه .

أما عن القاموس اللغوى الواسع الذى يعبر عن التوقيت الفلكى فليس لدى السينما ما يماثله وكل ما يستطيع أن نصوره هو الليل والنهار والمساء والشرق أو الغروب ، أما الفصول فيمكن أن تدلنا عليها بعض المظاهر الخارجية مثل سقوط المطر أو السحب الكثيفة للتعبير عن الشتاء . وهى فى هذه الحالات المحدودة لا تصل أيضا الى نفس المستوى من الدقة كما فى اللغة .

ولكن اذا كانت السينما تفتقد دقة اللغة فى التعبير عن الزمن فانها من ناحية أخرى تتميز لنفس السبب بالبساطة مما يجعلها لغة سهلة الفهم لكل الناس على خلاف اللغة التى قد يصعب فهمها حتى على اصحابها الاصليين . وقد وفر اعتماد السينما على استخدام الزمن الحاضر فقط الخلط الذى يمكن الوقوع فيه بين صيغة الفعل الماضى مثلا والمعنى الغالب عليه المعلق بالمستقبل كما فى قولنا « صحبتك السلامة » .

والواقع أن الرواية اذ تملك ثلاثة ازمنة بينما لا يملك الفيلم سوى زمن واحد ، هو الزمن الحاضر ، فان كل ما يمكن قوله عن الزمن فى

أطول . وإلى جانب ذلك فإن قراءة الرواية تسمح بالتوقف والبداية من جديد أو الرجوع إلى الخلف أو القفز إلى الامام ، وبذلك تسمح للقارئ بتحديد سرعته بنفسه لنفسه . ومن ثم تستطيع الرواية الاسهاب حيث يجب على الفيلم أن يراعى الاقتصاد .

وبينما تسمح الرواية للقارئ بضبط معدل سرعته نجد الفيلم يرتبط بمعدل سرعة العرض المحددة التي لا يمكن للمشاهد التحكم فيها . والنتيجة ، كما يمكن توقعها ، هي ما نشعر به من تفاوت بين الرواية والفيلم من ناحية حرية الحركة . حيث تتمتع الرواية بقدر أكبر من التلوين . أما الفيلم فتحكمه تقاليد دقيقة من هذه الناحية .

فاذا أراد الروائي أن يرتب سلسلة من الاحداث على اساس اللحظة الحاضرة فانه يكشف ما ان يبدأ بتسجيل اول حادثة حتى تكون اللحظة الحاضرة قد ولت الأدبار . فالحاضر - كما يقول العقاد - شيء تبحث عنه فلا تجده . لأنه ما من لحظة مهما تقصر الا وهي كافية أن تجعله في حكم ما كان وليس هو حاضر الآن . وعلى حد قول الباحث **اتوجسبرسن** « أن لنا - على الأصح - أن نحسب ان الزمن ينقسم الى جزئين : ماض ومستقبل وبينهما حد الانفصال وقت حاضر كانه النقطة الهندسية التي لا طول لها ولا عرض (٤٤) » .

واذا اكتشف الروائي انه قد يستغرق عاما من الزمن ليسجل يوما روائيا ، كما فعل سيرن ، فكيف يستطيع تجاوز هذا الفاصل

الوسطين - على حد قول بلوستن - ينبع عن هذه الحقيقة (٤٣) .

ج - الزمن التاريخي أو الحسابي :

لقد أصبحنا نألف الآن تمييز برجسون بين نوعين من الزمن :

الزمن التاريخي وهو زمن حسابي يمكن قياسه بعدد قليل أو كثير من الوحدات المنفصلة (بالساعة أو المترنوم) . والزمن النفسي الذي يطول أو يقصر داخل الشعور ، ويكون في حالة من التدفق المستمر . فما هي علاقة كل من الرواية والفيلم بهذين النوعين من الزمن ؟

ويوجد الزمن التاريخي في الرواية على ثلاثة مستويات أولية تتمثل في :

الاستمرار الزمني للقراءة . والاستمرار الزمني للوقت الخاص بالراوي . والامتداد الزمني للاحداث المروية .

تتميز حدود الزمن الحسابي بالنسبة لقراءة الرواية بمرونة أكثر مما تتميز به بالنسبة لمشاهدة الفيلم . فبينما يمكن قراءة الرواية في أي مكان في مدة تمتد من ساعتين الى خمسين ساعة . فالفيلم عامة يستغرق حوالى ساعة ونصف أو ساعتين . وان كان « التعصب » يستغرق أكثر من ساعتين ، والنسخة الكاملة من « اطفال الجنة » تستغرق أكثر من ثلاث ساعات ، ويستغرق « ذهب مع الريح » و « الحرب والسلام » أكثر قليلا من أربع ساعات .

ولا بد أن نلاحظ أن الامتداد الزمني الواسع بالنسبة لقراءة الرواية ، يمنح القارئ قدرة أكبر على استيعابها ، لأنه يعيش منها مدة

د - الزمن النفسي (والاختلاف في معدل سرعته)

سنتكلم هنا عن الزمان النفسي بمعنيين على الأقل : الأول يعنى الاختلاف في الاحساس بمعدل السرعة ، والثانى يعنى نوعا من التدفق بلا حدود يصعب قياسه .

ولايضاح المعنى الاول نشير الى اختلاف احساسنا بمقدار معين من الزمن المقاس بالساعة . اذ يبدو قصيرا اذا كان مزدحما بالنشاط ويبدو طويلا اذا كنا نشغله بعمل غير محبب الى نفوسنا . رغم أن الزمن الحسابى واحد في الحالتين . وفى هذا النوع من الزمن النفسي ننظر الى كلمتى « طويل » و « قصير » من خلال مقاييس معيارية ، لا مقاييس موضوعية .

وفى هذه الحالة تظل اللغة مناسبة للقيام بعملها ، كما فى رواية **توم جونس** حيث نجد أن أحداث الاسابيع الخمسة التى تشغل ثلثى الرواية الاخيرين تبدو بالنسبة للقارىء وتوم معا ، اطول من أحداث العشرين سنة التى تشغل الثلث الاول منها فقط .

كما وجد مخرج الفيلم طريقة أيضا الى التعبير عن مثل هذه الحالة سواء بالتحكم فى سرعة الكاميرا أو بالتحكم فى إشرطة السيلولويد التى يجمعها معا وفقا للتسلسل الذى يختاره . والمثل على استخدام سرعة الكاميرا للتحكم فى الزمن تصوير نمو النبات الذى يتم على الشاشة فى لحظات بينما يستغرق فى الطبيعة أياما وربما أسابيع . ويمكن الحصول على تأثير عكسى بتوسيع الزمن عن طريق التحكم أيضا فى سرعة التصوير حيث يتم تصوير الموضوع بسرعة أكبر فيبدو على الشاشة بسرعة أقل .

الزمنى بين الفن والحياة ؟ وطالما أن اللحظة الحاضرة فى تجدد دائم ، كيف يمكن للنثر ، وهو عامل ثابت ، أن يأمل اللحاق بها ؟ . ان الروائى ما أن يختار لموضوعه سلسلة من الأحداث لا تنتهى الا فى اللحظة الحاضرة حتى تدخل المستويات الثلاثة فى صراع مفتوح .

ويرتفع عن الفيلم جزء من هذا الصراع على الأقل ، بسبب عدم وجود أحد هذه المستويات الثلاثة . فطالما أن الكاميرا هى الراوى دائما ، فنحن لا نشغل انفسنا بغير الاستمرار الزمنى للمشاهدة ، والمدة الزمنية للأحداث المروية . وحتى اذا ظهر راو فى الفيلم فانه لا يغير من الامر شيئا ذلك ان الكاميرا ستشمله كجزء من العرض نفسه .

وتستطيع الرواية تغطية امتداد زمنى من الأحداث لا يستطيع الفيلم تغطيته بحكم حدود عرضه الزمنية . ويؤدى تحكم تقاليد العرض السينمائى الى التأثير على النتاج النهائى لكمية الأحداث المعروضة . ويؤكد ذلك ما حدث بالنسبة للنسخة الصامتة لفيلم « انا كارنينا » ثم النسخ الناطقة بعدها ، حيث اسقط فيها من الاصل الروائى قصة **ليفين وكيلى** كلية .

ويذكر « فيليب دون » كاتب السيناريو المتفرس ، ان الصبى فى فيلم « كم كان الوادى اخضرا » لم يكبر ابدا ، ومعنى ذلك هو التخلل عن نصف الرواية ، وأن فيلم الكونت دى مونت كريستو لا يحوى أكثر من ٥٪ من الاصل ، وان كلا من فيلمى « الرداء » و « المصرى » لم يستخدم أكثر من ثلثى أصله الروائى . واذا كانت هذه الكمية المحذوفة تغير من الاصل ، فالاختلافات الكيفية - فى التحليل النهائى - هى التى تضر بالاعداد السينمائى للرواية أكثر مما تضره الاختلافات الكمية .

واللون : فاللقطة الملونة تبدو اقصر من مثيلتها غير الملونة لأنها تستغرق وقتا اطول في استيعابها .

أما عن محتوى الكادر فكلما كانت اللقطة تحتوى منظرا أكثر اتساعا أى منظرا عاما وكلما كانت زاوية التصوير غريبة والحركة شديدة ومعقدة كان هذا ادعى الى مزيد من الوقت لاستيعابها فتبدو اقصر .

كما أن للموسيقى والصوت نفس التأثير في انهما يجعلان اللقطة تبدو أقصر مما لو كانت بدونهما .

والقاعدة السيكولوجية العامة التى يمكن استخلاصها من ذلك - فى رأى - أنه كلما زادت كثافة اللقطة أو الفيلم من ناحية الصورة (بالاتساع والحجم واللون) ومن ناحية الصوت (بالموسيقى والحوار والمؤثرات) كانت تبدو اقصر زمنيا بفض النظر عن الطول الحقيقى لها . وذلك مع مراعاة امكانية المشاهد على الادراك فزيادة الكثافة المذكورة أكثر من اللازم بالنسبة للمشاهد تعنى تأثيرا عكسيا .

وهذه هى العوامل التى يجب على المخرج مراعاتها ومعه المؤثر فى الحصول على الايقاع المطلوب للفيلم .

هـ - الزمن النفسى (والسيولة الزمنية)
ما أن ندخل نطاق الزمن فى سيولته حتى نجد اختلافا حادا بين النثر والسينما ، حيث لم تعد اللفة مناسبة لهذا النوع من التجربة الزمنية . وذلك أن الماضى والحاضر ، فى حالة السيولة ، يفقدان هويتهما باعتبارهما وحدات منفصلة من الزمن ، ويصبح الحاضر « موضع شك » لأنه يبدو عند النظرة الثانية كما لو كان

وبالتحكم فى أشرطة السيلولويد يستطيع الفيلم أن يعبر مثلا عن حالة رجل يبحث يوميا عن عمل دون جدوى بلقطات لاقدام الرجل تسير على أسفلت الشوارع تتداخل مع لقطات قريبة لرجال آخرين يهزون رؤوسهم بالنفى . وبتكرار هذا التداخل أربع أو خمس مرات نستطيع أن نوحى فى بضع ثوان بعملية تستغرق شهورا أو حتى سنوات . وإذا كان هذا المثل يوضح دور المونتاج فى ضغط الزمن فاننا نجد فى مشهد سلالم الاوديسا من فيلم « المدرعة بوتمكن » المثل على استخدام المونتاج للحصول على تأثير عكسى بتوسيع الزمن سواء بالنسبة للمشاهد ككل ، الذى تكاد تمتد فيه السلالم بلا نهاية ، او بالنسبة لبعض الاحداث داخله مثل لحظة سقوط الام على اثر اصابتها برصاصة خلف عربة طفلها . فالوقت الذى يستغرقه الجمهور المذعور فى هبوط السلالم على الشاشة او تستغرقه لحظة سقوط الام يمتد الى أكثر من الوقت الطبيعى له وذلك بفضل التحكم فى اطوال اشرطة السيلولويد مع وضعها بتسلسل معين .

والواقع أن المرونة المكانية التى يسمح بها المونتاج هى التى تجعل الزمان أكثر مرونة . وبهذا يخلق المونتاج ما يطلق عليه **بودفكين** الزمان الفيلمى والمكان الفيلمى .

ومن العوامل الأخرى التى تسهم فى تحديد الزمن النفسى للسرد الفيلمى حجم الشاشة ، فالشاشة العريضة على نظام السينما سكوب أو ٧٠ مم مثلا تحتاج لمدة أطول فى استيعابها عن الشاشة العادية نظام ٣٥ مم ومن ثم تبدو اللقطة اقصر مما تبدو عليه مثيلتها فى الطول والمحتوى وكل العوامل الأخرى عدا حجم الشاشة الذى يكون من النوع العادى .

ذائبا في الماضي ، وقد طمس الخط الفاصل بينهما .

فلو اننى تذكرت صورة ذهنية لنفسى داخل القطار في طريقى الى الاسكندرية، ثم استدعيت في ذهنى صورة اخرى لنفسى وأنا أتناول غذائى ، فأنا أعرف أن الاولى صورة عن شئ في الماضى والثانية صورة لشئ حاضرا ، لأن صورتى في القطار تتضمن المعرفة بأن الحدث كان في العام الماضى ، وفي نفس الوقت أعلم اننى أتناول غذائى الآن . وهنا يعمل ادراكى لوضعى الحالى على تحديد صوري الذهنية فيمنع الاولوية لركوب القطار والحضور للأكل .

ولكن دعنا نفترض اننى وجهت انتباهى لشئ موجود الآن ، وكان ايضا موجودا بالأمس في نفس الوقت ، وفي نفس المكان ، بنفس الاضاءة . لو نظرت مثلا الى اللبنة في حجرتى التى تنطبق عليها كل هذه المواصفات ثم أغلقت عينى ولاحظت الصورة الذهنية . كيف لى أن أعرف ما اذا كانت تلك الصورة تشير الى اللبنة التى كانت هنا أمس او اللبنة الموجودة هنا الآن ؟ في هذا المثال ، حيث ينصهر ماضى الشئ بحاضره ، أجد أن صورتى الحاضرة ، لصالح كل الاغراض العملية ، لا تعير التمييز بين الماضى والحاضر اهتمامنا ، ولا تسمح لى بمعرفة وضعها الزمنى الصحيح .

وتمثل هذه الظاهرة الخاصة برفع التمييز بين الماضى والحاضر ، تمثل بدقة ، المشكلة التى تواجه الروائيين الذين يرغبون أن يعبروا عن السبيلة الزمنية باللغة . فاذا واجه الروائى

حضور الشعور من ناحية وارتفاع الانفصال بين الماضى والحاضر من ناحية أخرى ، كيف يمكنه التعبير عن هذه الظواهر باللغة التى تقوم على الأزمنة ؟

وقد أوضح الباحثون أمثال (وليم جيمس) و (فورد مادوكس) و (برجسون) أنه طالما كانت اللغة تتكون من وحدات محددة ومنفصلة عن بعضها لا يمكنها ان تمثل بكفاءة ما هو غير محدد ومتصل . اننا نملك الاشارة التى تعنى ان الشئ « يصبح » is becoming واخرى تعنى أن الشئ قد أصبح had become ولكن اللغة لا تمدنا بالوسيلة التى تكشف عن الاتصال بينهما (٤٥) .

أما الصورة السينمائية فانها تكشف عن سمتين يسمحان للفيلم بمعالجة تقريبية - على الأقل - للتعبير عن السبيلة الزمنية . وتمثل اولاهما في الالفة التى تتعلق بالصورة المدركة للشئ بعد أول معرفتنا به . فعندما ارى جلسومينا في « طريق » فيليني لأول مرة ، فانما اراها باعتبارها شخصية غريبة على ، مجرد فتاة ذات شكل جسدى معين ، ولكن بدون اسم أو تاريخ معروف ، وما أن أتأكد منها كشخصية لها علاقة خاصة بالشخصيات الاخرى حتى أصبح قادرا على أن أضمن ما أعرفه عن ماضيها داخل الشكل المألوف الذى يظهر أمامى الآن . ولست في حاجة الى تجديد معرفتى الشخصية بها في كل لحظة . وتصبح الالفة بذلك وسيلة للاشارة الى الماضى . وهذه الاشارة الخاصة بالماضى تمتزج بالكل الذى يمثله حاضر جلسومينا .

سيولة الزمن . حيث تخرج الحدود من دائرة الإدراك ، ولا يظهر اختفاء اللقطة السريع بفضل الديومومة الغامرة لحركتها ، ويبدو الماضي والحاضر ممزجين . ونحقق امامنا بذلك نوعا من القرين المكانى لسيولة الزمن .

ورغم أن الفيلم غير قادر على الاحتفاظ بالوهم لمدة طويلة ، وتؤكد سماته المكانية نفسها أولا ، ورغم أن جاذبيته للعين تفوق جاذبية الزمان للعقل ، إلا أنه ما زال أقرب الفنون غير اللفظية الى ترجمة سيولة الزمن . وبالجمع بين الألفة والتقدم الخطى للفيلم وما يسميه بانوفسكى « ديناميكية المكان » (٤٦) يسمح لنا الفيلم بحدس الديومومة بأقصى ما يمكن لفن مكانى أن يفعل ذلك » .

أن الفيلم إذن لا يستطيع أن يترجم سمات التفكير (الاستعارة ، الحلم ، الذاكرة) ولكنه يستطيع أن يجد معادلات مناسبة لنوع الزمن السيكلوجى الذى يتميز بالاختلاف فى معدل السرعة (الامتداد ، والانكماش ، الاسراع ، الابطاء) كما حاول الفيلم أن يقترب من ترجمة ما يعنيه برجسون بسيولة الزمن ، لكنه يفشل نوعا كما فشلت الرواية تماما من قبله . ويرجع فشل الوسطين - بغض النظر عن اختلاف نسبة الفشل بينهما - الى الاختلافات الجذرية بين الاشكال البنائية للفن من ناحية والشعور من ناحية أخرى .

وعلى أى حال ، فإن تحليلنا يسمح بتمييز - صالح للاستعمال - بين الوسطين . فالرواية

وتمثل حركة الفيلم المتصلة سمته الثانية التى تعينه على الاقتراب من التعبير عن سيولة الزمن . أن الفيلم يبدو لأول وهلة وكأنه يتعلق بأقسام منفصلة بقدر ما تتعلق الرواية بكلمات منفصلة . فبالنسبة للحدود الخارجية للفيلم نجد الكادر ، وداخل الكادر تظهر الخطوط العامة الواضحة للأشياء المعروضة ، وكل منها قد تم تقطيعه كما لو كان بحد الموسيقى . غير أن تأثير جريان الكادرات يختلف تماما من البداية عن تأثير جريان الجملة ، حيث يمكننى ، على أى حال ، أن أميز فى الحالة الأخيرة الوحدات المنفصلة للفاعل والمفعول به والفعل ، وهى الوحدات التى اجمع بينها فى ذهنى لتكوين الصور النهائية لها ، ولكننى على الشاشة أدرك ببساطة اللقطة بكل محتوياتها معا دفعة واحدة .

ورغم أن الصورة العقلية والصورة الفيلمية يلتقيان فى النهاية (فى ترجمة المدرك الحسى) إلا أنهما يختلفان اختلافا نوعيا من ناحية الطريقة التى يتم بها استيعاب كل منهما . ومهما كان انقسام الأماكن المتحركة بين اللقطات ، فإن الحركة نفسها تتدفق من لقطة الى أخرى فتخلق الترابط فيما بينها وتدعمه .

وفى اللحظة التى ننسى عندها حدود الكادر وحدود الموضوع المعروض ، ونتعلق بالحركة فقط . فى هذه اللحظة التى يشغل فيها انتباهنا الحركة وحدها ، وتبدو السمات المكانية كما لو كانت قد غمرها النسيان ، فاننا نصل الى أقصى ما يمكن أن يحققه الفيلم بخصوص

وجود مجموعة معينة من الاساطير أو الرموز أو التقاليد تستطيع أن ترضى كل الناس في كل زمان ومكان ، وتحدد مطالب هذا الجمهور المضمون الفن وتشكله . فالأديب - في رأى سارتر - وكذلك السينمائي - في رأينا - لا يستطيع أن ينتج بدون جمهور وبدون أسطورة . ويعنى بدون جمهور معين شكلته الظروف التاريخية ، وبدون الاسطورة التى تعتمد الى حد كبير على مطالب هذا الجمهور . وعلى حد قول منديلوفاً أن أكثر الكتاب استقلالاً - وكذلك السينمائي في رأينا - مشدود الى روح عصره باطواق من حديد . وإذا تذكرنا أن الرواية التى تباع بضعة آلاف تحقق أرباحاً كافية بينما يجب أن يصل الفيلم الى ملايين ، أدركنا على الفور مدى سطوة الجمهور على فن الفيلم عنها على فن الرواية . وفي الفيلم - كما يؤكد بحث جارفي - نجد أكثر مما نجد في غيره من الفنون أثر القوى الاجتماعية واضحاً (٤٧) .

وبسبب سطوة الجمهور على فن الفيلم فان منتجى الافلام التجارية الرخيصة يجدون ما يبررون به أعمالهم في اختلاف طبيعة زبائن الفيلم . ويشيرون بذلك الى الاختلاف في الذوق بين منطقة وأخرى ، وبين المدينة والقرية ، وبين الرجال والنساء ، وبين البالغين والأطفال ، وبين المتعلمين والاميين . . ويؤكد بعض الأبحاث الاجتماعية والنفسية أن نسبة كبيرة من المشاهدين تذهب الى السينما لتعيش في حلم يهربون به من واقعهم المؤلم أو غير المرضي .

والفيلم - كلاهما - من الفنون الزمانية . ولكن بينما نجد أن الاساس التشكيلي للرواية هو الزمن ، نجد أن الاساس التشكيلي للفيلم هو المكان . وبينما يخف وزن المكان في الرواية التى تشكل سردها من خلال قيم زمانية معقدة ، نجد أن الزمان في الفيلم يخف وزنه ، ويعتمد الفيلم في تشكيل سرده على ترتيب المكان . وكل من الفيلم والرواية يخلق الوهم بالزمان والمكان . والرواية تترجم الوهم بالمكان بالانتقال من نقطة الى أخرى في الزمان . والفيلم يترجم الزمان بالانتقال من نقطة الى أخرى في المكان .

وعلى ذلك فان اكتشاف أسس تشكيل مميزة بين الواسطين لا يعنى أن ننسى أن الزمان والمكان لا يمكن فصلهما على الإطلاق في الاغراض الفنية . ومن الواضح أنه من المستحيل الحصول على التأثيرات المكائنية في الفيلم بدون تصور للزمان ، تماماً مثل المؤثرات الزمانية في الرواية ، فهي مستحيلة بدون تصور للمكان . وكل ما نحاوله هو مجرد وضع نظام لعامل الاولوية والتأكيد بينهما .

• • •

ثالثاً - مشكلة الجمهور

لا يكفى تحديد مظاهر الخلاف بين الرواية والفيلم من ناحية الامكانيات التعبيرية لكل منهما وحدها ، ذلك ان كل وسط منهما يفترض مقدماً جمهوراً معيناً ، وإذا كان تاريخ الجماليات يبرهن على شيء فانما يبرهن على استحالة

فتاة عذراء . والى جانب ذلك لا توجد مشاكل تتعلق بالمال أو السياسة أو الحياة المنزلية أو الشذوذ الجنسي . . الا ويمكن حلها بعبارة من عبارات المسيح البسيطة ، او شعاع امريكى رقيق (٤٨) .

ومن الواضح أن هذا « الكذب المنظم » كما يسميه بن هيخت - هو نفسه - تقريباً - ما تقدمه السينما التجارية المصرية التي أخذت عن السينما الأمريكية تقاليداً . وتلتبس نفس المبررات لأفلامها الهابطة .

ولكن حتى لا نظلم فن الفيلم . يجب أن نذكر أن تقاليداً مماثلة تنتشر في معظم الفنون الجماهيرية . وعندما اكتشف ميرل كورتى مثلاً أن الرواية الرخيصة في القرن الـ ١٩ كانت دائماً لا تجد علاجاً شروء المجتمع بالهجوم الاجتماعي على المشكلة وإنما تجده فيما يبذله أحد الأفراد من جهد ، فقد أشار بذلك الى الأصول التي أخذ عنها الفيلم الأمريكى الحلول الفردية لمشاكل الكون . وكل ما وجده كورتى من تقاليد راسخة في الفيلم الهوليوودى كان له نظيره في الجنس الفنى السابق مثل : انتصار الفضيلة على الرذيلة ، النهاية السعيدة ، التأكيد على المغامرة ، التشويق ، الميلودراما ، الولاء لله والوطن ، الفردية ، الايمان بمعايير دينية معينة .

وكان على الروائيين الأمريكيين الكبار من هيرمان ميلفيل الى وليام فوكنر أن يتحدثوا هذه الأساطير الشعبية الشائعة في رواياتهم .

وقد أدت مطالب الجماهير سواء الحقيقية منها أو الوهمية ، النابعة عن احتياجاتهم أو المفروضة عليهم ، أدت مع مرور السنين الى بناء سلسلة من التقاليد اضافت الى الشرائع المكتوبة شرائع أخرى غير رسمية ، والاثنان معا ، القوانين الرسمية المكتوبة والقوانين غير الرسمية غير المكتوبة ، ترجع اليهما مسئولية خلق مجموعة من الأساطير نادراً ما توضع موضع السؤال حتى في الانتاج المحترم من الأفلام .

ومن هذه الناحية يهاجم بن هيخت بقسوة صناعة السينما فى هوليوود التى يطلق عليها صناعة « الكذب المنظم » فيقول : جيلان من الأمريكيين ظلت السينما توجه اليهما المعلومات فى كل ليلة بأن المرأة التى تخون زوجها (أو الرجل الذى يخون زوجته) لن تجد السعادة ابداً . والجنس لا متعة فيه بدون انجاب ، والمرأة التى تستلم للجنس بقصد المتعة فقط ينتهى مصيرها بأن تصبح مومساً أو غسالة . وان كل رجل كان له نشاط جنسى فى شبابه يفقد فيما بعد الفتاة الوحيدة التى أحبها بصدق ، وان كل انسان يخرج على القوانين الموضوعية أو القوانين الالهية لا بد وان يموت أو يذهب الى السجن أو يتحول الى ناسك ، أو أن يعيد المال الذى سرقه قبل أن يهيم على وجهه فى الصحراء . وأن كل من لا يعتقد فى الله (ويجهر بذلك) يعود الى الحق اما بأن يرى ملاكاً أو أن يشاهد شخصاً يسبح فى الهواء . وأقوى الاشارات قدرة وذكاء يفقد قوته أمام الأطفال الصغار أو رجال الدين أو أمام

ولكن اذا كان من الممكن لهذا النوع الأخير من الروايات أن يجد مكانه الى جانب الروايات الرخيصة فإن ارتفاع تكاليف الانتاج السينمائي لا تسمح بهذا القدر من التنوع الذى تسمح به الرواية ، واذا كان **شابلق وجريفيث وكابراس** قد ناهضوا تلك الرموز التقليدية المقدسة ، فانما فعلوا ذلك داخل اطار سيادة القوانين التقليدية ، والا لما كتب لهم البقاء .



ومجمل القول انه اذا كان من الممكن للفيلم أن يستوعب الرواية من الناحية الشكلية للبناء

المعماري، فان الخلافات الجوهرية في الامكانيات التعبيرية بينهما ، التى تجعل كلا منهما فنا بذاته ، تحول بينه وبين مطابقة الرواية في التعبير عن نفس الموضوع . يضاف الى ذلك اختلاف الجمهور كعامل أساسى في تحديد المحتوى الاسطورى للموضوع ، وتحديد المستوى الفنى كذلك لكل منهما .

ومن هذا يتضح لنا مدى ضخامة المشكلة التى تواجه صانع الفيلم فى الواقع ، عندما يقدم على ترجمة عمل أدبى يحاول أن يكون امينا عليه ، حريصا على خلق الوجدان المشترك بين من يقرأه ومن لا يقرأه .



صفى الدين الأرموي البغدادي

محمود أحمد الحفني*

فنال قسطاً وافراً في الدراسات والتاريخ والحكمة والرياضة حتى أصبح في الطليعة من الأعلام ، وقدم واشتهر مع ذلك بجودة الخط فكان من أبرز معاصريه ، اعتمد عليه أمراء الدولة وكبارها في نسخ المصاحف وكتابة الوثائق القيمة .

وهكذا كان **صفى الدين** نجماً لامعاً وصورة صادقة ، تتجلى فيها البيئة بكل خبرتها ومعارفها في ذلك العصر ، شأن العلماء الذين كان كل منهم بمثابة موسوعة متنقلة ، لا يخطئها باب من المعرفة ، ولا يفوتها لون من الثقافة والدراية .

هو **صفى الدين عبد المؤمن بن يوسف بن فاخر الأرموي البغدادي - والأرموي** نسبة إلى «أرمية» مسقط رأس أجداده وموطن أسلافه ، وهي بلدة في أذربيجان على بعد ٩٢١ كم غربي طهران ، ٢٩٣ كم جنوبي غربي تبريز . يطلق عليها الآن اسم «رضائية» .

واشتهر باسم **البغدادي** لأنه ولد بمدينة **بغداد** حوالي عام (٦١٣ هـ ١٢١٦ م) وقيل أنه وفد إليها صغيراً ، فكانت مدرج طفولته ، ومعهد ثقافته ، ألم فيها بعلوم زمانه ، وفنون عصره ،

* هذه الدراسة كان الاستاذ الدكتور محمود الحفني قد أعدها قبل وفاته في إبريل ١٩٧٣ مضيئاً بها إلى جهوده الكبيرة في دراسة التراث العربي الموسيقى جهداً علمياً آخر كرائد من رواد الحركة العلمية الحديثة في دراسة علوم الموسيقى العربية والكشف عن دورها الحضاري في الثقافة العالمية .

وكل هذه المعاني والوسائل كانت زادا لتخصّصه في الموسيقى ، فقد كان يجيد الفناء والضرب على العود ، وبلغ في ذلك القمة التي لم يستطع أحد من معاصريه أن يرقى الى ذروتها ، واليه يرجع الفضل في ضبط الأنغام وأدوارها وفي احكام القواعد النظرية ، كما أنه أول من ضسبط تدوين نغم الألحان وايقاعاتها فجعل للنغم حروفاً ، ولازمنة الايقاع اعداداً ، بازاء اجزاء اللحن ، فقد كان حجة في المعرفة بأحوال النغم وطبقاتها وأدوارها وايقاعاتها .

وقد ورد في بعض مراجع القرن الثامن الهجري (١) في وصفه ما نصه :

« حدثني جماعة ثابتو العدالة مسموعو القول ، من أهل زماننا هذا أنهم حضروا مع الشيخ الامام العالم قدوة هذه الصناعة أولا وآخرها الشيخ صفى الدين عبد المؤمن ببستان بغداد وهو يضرب بالعود ، أن هزأرا أتى لحسن النغم حتى سقط على فصن قبالة وجهه ، ثم طار ونزل الى الأرض وهو يرفل بجناحيه ويصيح ، ولم يزل يفعل ذلك ويقرب منه قليلا قليلا حتى صار بين الجماعة ، ومعظم الجماعة باقون الى يومنا هذا » .

وقد أدرك المستعصم (٦٤٠ - ٦٥٦ هـ) (١٢٤٣ - ١٢٥٨ م) آخر خلفاء الدولة العباسية والتحق بخدمته في أواخر خلافته فقرّبه اليه ، واتخذ منه نديما ، وسلم اليه مفاتيح خزانة كتبه وأذن له بنسخ ما يستجد منها .

وقد جاءت معرفة الخليفة به عن طريق جارية مفتية بارعة الحسّن ، كانت تسمى « لحاظ » يقترن اسمها دائما باسم أستاذها صفى الدين ، وقد ترجم لها صاحب « مسالك الأبصار » (٢) بقوله :

« سحرت فقيلا لحاظ ، وملأت نفس كل عاشق مفاظ ، طالما تجلت فجلت الهموم ، وغنت فاقتادت القلب المزموم ، وبرزت فتنة للأنام ومحنة للمستهام ، إلا أنها لو تقدمت زمانا ، كما لو تقدمت افتنانا لأرخصت دنائير (٣) ، وصرفت عنانا (٤) ، وأعربت بما لم تدع لعريب (٥) امتنانا ... »

وترجم أيضا لصفى الدين قال :

« أبو الفضائل مؤلف ضروب اشتات ومصنف ثوب تجمع شتات ، خدم الخلافة زمنا ، وأخذ الدنيا لأنفاسه ثمننا ، وبلغ من علم «الموسيقى» مبلغاً ضم له ضمن لحده سائب (٦) ، وحاق به لاسحاق أن يظهر المعاييب ... وأغنى في واقعة « هولاءكو » بما منح من حسن التدبير ويمن اللفظ في المقادير ... »

وكانت « لحاظ » تلازم مجلس الخليفة المستعصم ، غنت يوماً أمامه فأعجبه غناها وسألها عنه فقالت : أنه لاستاذها صفى الدين ، فأمر باستدعائه ، فلما قدم عليه وجد فيه الخليفة الفنان العبقرى النابه والمحدث اللبق الرقيق والموسيقار الفذ ، فأدناه منه واصطفاه لمناذمته حتى أصبح عنده أقرب الندماء ، وقد ربط له

(١) مخطوط رقم ٩ (مكتبة تيمور بدار الكتب المصرية) ينسب الى صفى الدين الحلى المتوفى سنة ٧٥٠ هـ .

مخطوط رقم ٥٦٤١ (مكتبة اوقاف بغداد)

(٢) مسالك الابصار نسخة ايا صوفيا الجزء السادس .

(٣) « دنائير » جارية يحيى بن خالد البرمكى - كانت من احسن الجوارى المغنيات رواية للفناء .

(٤) « عنان » جارية الناطقى - من الجوارى الحسنات في الشعر .

(٥) « عريب » جارية المأمون - وهى مفتية شاعرة .

(٦) يعنى « سائب خاثر » أحد مشاهير اعلام العرب المفيين من الطبقة الاولى .

لنا كذا وكذا وطلب شيئاً كثيراً ، فقبلت الأرض مرة ثانية وقلت :

« كل ما طلب الأمير يحضر ، وقد صار كل ما في هذا الدرب بحكمك ، فأمر جيوشك ينهبون باقى الدروب وانزل حتى اضيفك ومن تريد من خواصك ، فأجمع لك كل ما طلبت ، فشاور أصحابه ونزل في نحو ثلاثين رجلاً ، فأتيت به دارى وفرشت له الفرش الخليفة الفاخرة والستور المطرزة بالزركش وأحضرت له في الحال أطعمة وقلايا وشوايا وحلوا واكلت بين يديه ششنى (٨) ، فلما فرغ من الأكل عملت له مجلساً ملوكياً وأحضرت له الأواني المذهبة من الزجاج الجلي وأواني فضية فيها شراب مروي ، فلما دارت الأقداح وسكر قليلاً اخترت عشر جوق (٩) مغاني كلهن نساء ، وكل جوقه تفنى بملهاة (١٠) ، غير ملهاة الأخرى ، فارتج المجلس وطرب وأنبسطت نفسه وتم يومه في غاية الطيبة ، فلما كان وقت العصر حضر أصحابه بالنهب والسبايا ، قدمت له ولأصحابه الذين كانوا معه تحفاً جليلاً من أواني الذهب والفضة ، ومن الأقمشة الفاخرة شيئاً كثيراً سوى هبات العوانية الذين كانوا بين يديه ، واعتذرت من التقصير وقلت : جاء الأمير على غفلة ، لكن غداً ان شاء الله أعمل للأمير دعوة أحسن من هذه ، فركب ، ورجعت فجمعت أهل الدرب من أهل اليسار وقلت لهم ، أنظروا لأنفسكم ، هذا الرجل غداً عندي ، وبعد غد ، وكل يوم أريد أضعاف اليوم المتقدم ، فجمعوا الى من بينهم ما يساوي خمسين ألف ديناراً من أنواع الذهب والأقمشة الفاخرة والسلاح ، فما طلعت الشمس الا وقد وافاني فرأى ما أذهله ، وجاء في هذا اليوم ومعه نساؤه ، فقدمت اليه ولنسائه من الدخائر والذهب والتقد ما قيمته عشرون ألف

راتباً سنوياً يقدر بخمسة آلاف دينار ، عدا ما كان ينعم به عليه .

وحين غزا المغول بغداد عام (٦٥٦ هـ) (١٢٥٨ م) قتلوا الخليفة المستعصم وأصابوا بالاحراق والاتلاف كل ما في المدينة ، وام ينج من التخريب فيها كلها الا الحي الذي كان يقيم فيه صفى الدين ، فقد استطاع بحذقه وحسن لباقتة وعمق ادراكه للأمور ، وسعة حيلته وقوة فنه ان ينجو به من الخراب والدمار ، ذلك ان « **هولاكو** » ملك المغول حين سقطت بغداد في قبضة يده قسم دروبها ومحالها وذوى الثراء فيها بين أمراء دولته ، كل يفعل في حصته ما يشاء من الأسر والقتل والنهب ، ووقع الدرب الذي كان يسكنه صفى الدين في حصة أمير على رأس عشرة آلاف فارس اسمه « **بانوانوين** » ، وكان قد اجتمع في دار صفى الدين خلق كثير من ذوى اليسار ، ونحو خمسين فرقة من ارباب الغناء من الجوارى المغنيات ، فوقف « بانوانوين » ورجاله على مدخل الدرب ، وقد سند بالأخشاب والحجارة ، فطوقوا الحي وأمروا أهله بفتح الباب والا احرقوهم وابادوهم ، ولم يجرؤ احد على الخروج ، فقال **عبد المؤمن** : انا أخرج اليه .

ونقل صاحب مسالك الأبصار (٧) ، خبر ذلك عن **العز الأربلي** في تاريخه عن صفى الدين أنه قال :

« انا اخرج اليه ففتحت الباب وخرجت اليه وحدي وعلي ثياب وسخة ، وأنا انتظر الموت ، فقبلت الأرض بين يديه ، فقال للترجمان : قل له من أنت ؟ اكبر هذا القوم الذي في الدرب ؟ قلت : نعم ، فقال : اذا أردتم السلامة من الموت فاحملوا

(٧) نسخة ايا صوفيا جزء ٦ (اخبار صفى الدين عبد المؤمن)

(٨) فارسية (جشنى) - بالفتح - بمعنى اختبار .

(٩) لفظ تركى - بمعنى فرقة .

(١٠) يعنى : آلة طرب .

دينار ، وقدمت له في اليوم الثالث لآلىء نفيسة وجواهر ثمينة ، وبفلة جليلة بالآت خليفية وقلت : هذه مراكب الخليفة ، وقدمت لجميع من معه ، وقلت : هذا الدرب قد صار بحكمك فان تصدقت على أهله بارواحهم ، فقال : عرفت ذلك ، ومن أول يوم وهبتهم أرواحهم ، وما حدثتني نفسى بقتلهم ولا سبيهم ، لكن انت تجهز معى الى حضرة الخان ، فقد ذكرت لك له وقدمت شيئا من المستظرفات التى قدمتها لى فأعجبته ورسم بحضورك ، فخفت على نفسى وعلى أهل الدرب وقلت : هذا يخرجنى الى خارج بغداد ويقتلنى وينهب الدرب ، فظهر على الخوف وقلت : يا خوند ، « هولاكو » ملك كبير ، وأنا رجل حقير فانى أخشى منه ومن هيئته ، فقال : لا تخف ، ما يصيبك الا الخير ، فانه رجل يحب أهل الفضائل ، فقلت : أنا في ضمانك أنه لا يصيبنى مكروه فقال : نعم ، فقلت لأهل الدرب : هاتوا ما عندكم من النفائس وكل ما تقدرون عليه من المقتنيات الجليلة ومن النقد الكثير من الذهب والفضة وهيات مأكلا كثيرة طيبة وشرابا عتيقا فائقا وأوانى فاخرة كلها من الذهب والفضة المنقوشة ، وأخذت معى ثلاث جوق مغانى من أجمل من كان عندى واتقنهن للضرب ، ولبست بدلة من القماش الخلفى وركبت بفلة جليلة ، كنت أركبها اذا رحت الى الخليفة ، فلما رآنى « بانوانوين » بهذه الحلة قال لى : أنت وزير ؟ قلت بل أنا مغنى الخليفة ونديمه ، لكن لما خفت منك لبست تلك الثياب المقطعة الوسخة ، ولما صرت من رعيتك أظهرت نعمتى وأمنت ، وهذا الملك « هولاكو » ملك عظيم وهو أعظم من الخليفة ، فما ينبغى أن أدخل عليه الا بالحشمة والوقار ، فأعجبه هذا منى وخرجت معه الى منخيم « هولاكو » ، فدخل عليه وأدخلنى معه وقال : « لهولاكو » هذا الرجل الذى ذكرته ، وأشار

الى ، فلما وقعت عين « هولاكو » على قبلة الأرض وجلست على ركبتى ، كما هو من عادة التتار ، فقال له « بانوانوين » هذا مغنى الخليفة ، وقد فعل معى كذا وكذا وقد أتانى بهدية ، فقال : اقيموه ، فأقامونى فقبلت الأرض ثانية ودعوت له وقدمت له ولخواصه الهدايا التى كانت معى ، فكلما قدمت شيئا سال عنه ثم يفرقه ، ثم فعسل بالمأكول كذلك ، ثم قال لى : انت كنت مغنى الخليفة ؟ فقلت : نعم ، فقال : ايش أجود ما تعرف فى علم الطرب ؟ فقلت : احسن أن أغنى غناء اذا سمعه الانسان ينام ، فقال : ففن لى الساعة حتى انام ، فندمت وقلت : ان غنيت له ولم ينم قال هذا كذاب وربما قتلنى ، ولا بد لى من الخلاص منها بحيلة ، فقلت : يا خوند ، الطرب بأوتار العود لا يطيب الا على شرب الخمر ، ولا بأس أن يشرب الملك قدحين او ثلاثة حتى يقع الطرب فى موقعه ، فقال : أنا مالى فى الخمر رغبة لانه يشغلنى عن مصالح ملكى ولقد أعجبنى من نبيكم تحريمه ، ثم شرب ثلاثة اقداح كبار ، فلما احمر وجهه أخذت منه دستور (١١) وغنيته ، وكان معى مغنية اسمها « صبا » لم يكن فى بغداد أحسن منها صورة ولا أطيبة صوتا ، فأصلحت أنغام العود على انعام وضربة جالبة للنوم مع زم رخيم للصوت ، وغنيت فلم اتم النوبة حتى رأته قد نفس ، فقطعت الغناء بغتة وقويت ضرب الأوتار فانتبه ، فقبلت الأرض وقلت نام الملك ، فقال : صدقت ، نمت ، تمنى على فقلت : أتمنى على الملك أن يطلق لى السميكة (١٢) ، قال : واى شىء هى السميكة ؟ قلت : بستان كان للخليفة ، فتبسم وقال لأصحابه : هذا مسكين ! من قليل الهمة ، وقال لى الترجمان : لم لا تمنيت قلعة او مدينة ، ايش هو بستان ! فقبلت الأرض وقلت : يا ملك ، هذا البستان يكفى ، وأنا ما يجىء منى أن أكون

(١١) لفظ فارسى وتركى بمعنى : اذن او سماح .

(١٢) « السميكة » بستان ببغداد كان يتوارثه اولاد الخليفة ، ولا يهبونه لاحد .

اتصل بعلاء الدين عطا الملك الجويني وأخيه شمس الدين محمد، وولي في زمانهما كتابة الإنشاد ببغداد، وقد نال من النعم المتواصلة والترف العظيم ما لم يتمتع بمثله غير **اسحاق الموصلي في العصر العباسي الأول**، ولكن صفى الدين أدركه ما كان يدرك السواد الأعظم من الفنانين من اسراف ومتعة أيام الرخاء ينسى في ظلالهما التفكير فيما عسى أن تتكشف عنه أيامه المقبلة من الشيخوخة والحرمان وانقطاع المورد .

لم يفكر صفى الدين أيام شبابه وفنائه وراثته في كل العهود الثلاثة التي مرَّ بها أن يحبس شيئاً من ماله لمواجهة تقلبات الزمن، حتى إذا سقطت دولة الجوينيين سقط معها حفظه وأقل نجمه، حتى نراه يقول عن نفسه :

« زالت سعادتي وتقهقرت إلى وراء في عمري ورزقي وعيشي، وعلتنى الديون وصار لي أولاد وأولاد أولاد، كبرت سني وعجزت عن السعي » .

وقد دار به الزمن حتى سجن وفاءً لدين كان عليه، يقدر بثلاثمائة دينار .

• • •

آثاره وتصانيفه

قال صاحب « مسالك الابصار » :
« وحدثني الجمال المشرقي (١٤) عنه، وذكر عدة أصوات له، منها في شعر المتنبي :

اليوم موعدكم فإين الموعيد *

هيهات ليس لموعيدكم غد
والفناء فيه من « الزير فكنند » (١٥)

صاحب قلعة أو مدينة، فرسم لى باليستان وبجميع ما كان لى من المرتب أيام الخليفة وزادنى علوفة تشتمل على خبز ولحم وعلبق دواب تساوى دينارين وكتب لى بذلك « فرمان » (١٢) مكمل العلام، وخرجت من بين يديه، وأخذ لى « بانوانوين » منه أميراً بخمسين فارساً ومعهم علم أسود، هو كان علم « هولوكو » الخاص به، برسم حماية دربي، فجلس الأمير على رأس الدرب إلى أن رحل « هولوكو » عن بغداد .

وقد أسند « هولوكو » إلى صفى الدين نظارة الأوقاف بجميع العراق، وربط له ضعف ما كان يتقاضاه من الخليفة .

وهكذا يحدثنا صفى الدين عن منزلة الموسيقى وتأثيرها، وكيف أنها كانت طريق النجاة من القتل والنهب والسبي والابادة والتخريب للدرب الذى يقطنه، كما يقدم لنا حديثه صورة جلية عن ثراء بغداد وما كانت تحتويه من الكنوز والفنائس، وأن المرء لتأخذ الدهشة والعجب من توافر هذه الكثرة من فرق الجوارى المغنيات التى لجأت إلى بيت صفى الدين، وتنوع آلتهم ومهارتهم في العزف والأداء، ثم لا ننسى تلك الرغبة المتواضعة الدالة على القناعة والزهد، حين طلب « هولوكو » إلى صفى الدين أن يتمنى عليه، فكان ما تمنّاه بستاناً يستظل بزهره ويفنى مع طيوره، لا قلعة ولا حصناً ولا مدينة، وقد دل ذلك على سياسة تظهر مدى حنكته، وقلة طمعه أمام الملك الفازي مما يدل على تمتعه بأكبر قسط من الحكمة وبعد النظر .

• • •

عاصر صفى الدين عهوداً ثلاثة، كان موضع تكريمها جميعاً وكان آخرها أسرة الجويني، فقد

(١٢) فارسية بمعنى : أمر بتوقيع الملك .

(١٤) الجمال المشرقي : هو عمر بن خضر المعروف بابن زاده الديسني، وهو من الموسيقيين المعاصرين لابن فضل الله العمري صاحب كتاب « مسالك الابصار » .

(١٥) « الزير فكنند » من القامات المستعملة قديماً من فصيلة (البياتي) يتميز بانشاء (الصبا) على « التواء » .

وفي هذا البيت من شعره :-

* لخصنك من كل القلوب نصيب

وأنت الى كل القلوب حبيب

والغناء فيه في « المحير من النوروز » (١٦) .

وله في هذا البيت :

* قواذ بنار الوجد والنار منحرق

وجفن بأمواج المدامع منفرق

والغناء فيه من « الراست » (١٧) .

وله في الموسيقى مصنفان :

(١) كتاب (الأدوار في الموسيقى)

ألفه لنصير الدين الطوسي محمد بن محمد بن الحسن العالم الرياضي المشهور المتوفى سنة ٦٧٢ هـ وهو أول تصانيفه وأشهرها ، ألفه صغيرا يبلغ من العمر نحواً من عشرين سنة .

فأقدم نسخة من هذا الكتاب محفوظة بمكتبة نور عثمانية بالأستانة رقم ٣٦٥٣ مكنوبة في سنة ٦٣٣ هـ ، وهي نسخة مشكولة بخط نسخ جيد في (٩٥) ورقة ، ومنها بدار الكتب المصرية صورة رقم ٣٤٩ فنون جميلة .

أولها :

« بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين وصلواته على سيدنا محمد وآله ، أما بعد فقد أمرني من يجب علي امتثال أوامره والتيمش بالسعي في مرامي خواطره أن أضع له مختصراً في معرفة النغم ونسب أبعاده وأدواره على نهج يفيد علماً وعملاً ، فبادرته الى امرته متمثلاً » وأخراها :-

« ولنكتف بهذا القدر من هذا الفن ، تمت بحمد الله وحسن توفيقه ، اللهم صل على سيدنا محمد نبي الرحمة وشفيع الأمة وآله الطاهرين وسلم ، في شهور سنة ثلاث وثلاثين وستمائة ، اللهم اغفر لكاتبه ولقارئه ولمن نظر فيه وقال آمين يا رب العالمين » .

ومنه نسخ أخرى أشهرها : نسخة مكتوبة سنة ٧٢٧ هـ بخط (عبد الكريم ابن السهروردي ، وبآخرها رسم لآلة الجنك) .

ونسخة أخرى بمكتبة بودليان باكسفورد رقم ٥٢١ (Ms. Marsh) مؤرخة سنة ٧٣٤ هـ ضمن مجموعة أولها صفحة ١١٨ افرنجي ، مكنوبة بخط يوسف بن نعمان المارديني وقابلها على نسخة بخط الشيخ شمس الدين السهروردي تلميذ المصنف سنة ٧٤٦ هـ .

وبآخر هذه النسخة رسم للعود ورسم آخر لآلة كانت تسمى « النزّه » وهي تشبه الآلة المعروفة الآن باسم « سنطير » ورسمها :

وسنبين فيما بعد تعريف الحروف الموضوعة بازاء الاوتار في هذه الآلة حتى يمكن للنظر فيها أن يتميز نغمها .

وأما صورة العود فلا تختلف عن العود الخشبي ذي الخمسة اوتار المستعمل في وقتنا هذا .

(٢) الرسالة الشرفية في النسب التأليفية (١٨) :

ألفها لشرف الدين هارون بن الوزير شمس الدين محمد بن محمد الجويني المتوفى سنة ٦٨٥ هـ .

(١٦) « المحير من النوروز » يعنى من مقام (بياني نوروز) مع التركيز على المنطقة الحادة من طبقة الحير .

(١٧) « الراست » قديماً ، هو المقام المعروف الآن باسم (راست شرقي) .

(١٨) وهذان المصنفان قام بتحقيقهما الاستاذ غطاس عبد الملك خشبه وراجعهما وقدم لهما د. محمود احمد الحفنى ، وهما تحت الطبع بالهيئة العامة للتأليف والنشر ، بالقاهرة .

صَفَا النَّزْه

ط ه و ن ل ك ج ح ط ه و ن ل ك

طَبَقُ الْمَلِك

وأقدم نسخة من هذه الرسالة محفوظة بمكتبة برلين رقم ٥٥٠٦ مؤرخة سنة ٦٧٤ هـ في (٨٣) ورقة ، ومنها صورة بمكتبة معهد الموسيقى العربية بالقاهرة .

أولها :

« بسم الله الرحمن الرحيم وبه العصمة والتوفيق ، أحمد الله على آلائه وأشكره على سوابغ نعمائه وأصلى على النفوس المقدسة من رسله وأنبيائه ، خصوصاً على محمد وآله وأصفيائه ، هذه رسالة تشتمل على علم النسب التأليفية على نهج استنبطه القدماء »

وآخرها :

« تمت الرسالة والحمد لله رب العالمين - وصلى الله على سيدنا محمد النبي الأمي وعلى آله الفريء الطاهرين وسلم ، على يدى الضعيف الراجى الى رحمة ربه وغفرانه.أبى محمد بن يحيى بن السيد فضل الله الساجوستاني يوم الثلاثاء الخامس والعشرين من ذى القعدة شهر سنة أربع وسبعين وستمائة بمحرسة دار السلام بفداد حامداً الله تعالى على نعمه ، ومصلتياً على نبيه محمد وآله أجمعين » .

وتوجد عدة نسخ أخرى أشهرها :

* نسخة بمكتبة طوب قبو سراى بالاستانة رقم ٣٦٤٧ في (١١٥) ورقة بخط فارسى دقيق ، ومنها صورة بدار الكتب المصرية رقم ٣٤٨ فنون جميلة .

* ونسخة بالمكتبة الاهلية بباريس رقم ٢٤٧٩ مؤرخة سنة ٨٩٧ هـ وهى التى اعتمد عليها البارون ديرلانجيه فى ترجمة هذه الرسالة الى الفرنسية .

* ونسخة بمكتبة أحمد الثالث باستانبول رقم ٣٤٦٠ بخط الضياء حسين بن أحمد بن محمد مؤرخة سنة ٨٢٧ هـ فى (٦٨) ورقة - ومنها

صورة (ميكروفيلم) بمكتبة المخطوطات بالجامعة العربية بالقاهرة رقم ١٤ مسلسل موسيقى .

والمادة العلمية فى كلا المصنفين تكاد تكون واحدة ، غير أن الأول وهو كتاب « الادوار » أكثر تركيزاً على أدوار الجماعات - وهذه تشبه مقامات الألحان فى وقتنا هذا - ثم على ما أسماه المؤلف فى الفصل الاخير (مباشرة العمل) ويتضمن أمثلة لتدوين نغم الألحان الجزئية بحروف تدل على النغم ، ثم بأعداد تدل على أزمنة دور الإيقاع ، وكان هذا هو الذى ميّز كتاب « الادوار » عن « الرسالة الشرفية » رغم أن هذه اتى فيها بكثير من أصناف النسب التأليفية فى الأجناس اللحنية ، لم يوجد فى غيرها من المؤلفات العربية فى الموسيقى ، اذا استثنينا كتاب « الموسيقى الكبير » للفيلسوف أبى نصر الفارابى .

والمشاهد أن هذين المصنفين قد قرىء أكثرهما على المؤلف فى حياته ، أو روجع على نسخة مقروءة عليه أو على أحد تلاميذه ، فقد اوحظ أن بعضها أكثر كمالاً من بعضها الآخر ، دون أن يجعل لأقدم نسخة منهما ضرورة التمسك بجملة معينة قد تكون غير ممهدة لما يليها أو مكملتها لما قبلها ، فلا تخلو بعض النسخ من زيادات على بعضها قد تكون ضرورية لسياق القول .

ومع ذلك ، فإن كلا منهما يكمل الآخر فى مادته ، فما نقص من أحدهما أو لم يكتمل فيه نجده فى المصنف الآخر ، ولذلك يحتاج الناظر فى أحدهما لكليهما بوجه عام .

فأما كتاب « الادوار » فقد قسمه المؤلف الى خمسة عشر فصلاً :

الفصل الأول - فى تعريف النغم وبيان الحدة والثقل .

الفصل الثانى - فى تقسيم الدساتين (١٩) .

الفصل الثالث - فى نسب الإبعاد .

وكان أول عهدنا بذلك في إحدى مخطوطات أبي يوسف يعقوب الكندي وهي « رسالة في خبر تأليف الألحان (٢٠) » وقد وصف الكندي من النغم في آلة العود بين مطلق البم وبين سبابة المثنى اثنتى عشرة نفمة من (١) الى (ل) تخرج بقسمة البعد الطنيني بالحددين (٩/٨) الى بعدين أصفرين ، أحدهما بنسبة $\frac{243}{2187}$ = ٩٠ سنت ، والآخر بنسبة $\frac{243}{2187}$ ، كما في الترتيب الفيثاغوري وكل منهما قريب من نصف بعد طنيني ، وكل وتر يحيط بخمسة منها ، على هذا المثال :

أما صفى الدين فقد قسم البعد الطنيني بالحددين (٩/٨) الى ثلاثة أبعاد صفار فصارت الأبعاد الحادثة في كل وتر سبعة على دساتين محدودة بمسمياتها ، وعدة النغم من مطلق البم الى سبابة المثنى سبع عشرة نفمة .

وقد لجأ في ترتيب الحروف بازائها بأن جعل لدى الخمسة في ذى الكل الأثقل ، من مطلق البم الى سبابة المثلث النغمات من (١) الى (يا) ولدى

الفصل الرابع - في الأبعاد الموجبة للتنافر .

الفصل الخامس - في التأليف الملائم .

الفصل السادس - في الأدوار ونسبها .

الفصل السابع - في حكم الوترين .

الفصل الثامن - في تسوية أوتار العود واستخراج الأدوار منه .

الفصل التاسع - في أسماء الأدوار المشهورة

الفصل العاشر - في تشارك نغم الأدوار .

الفصل الحادى عشر - في طبقات الأدوار .

الفصل الثانى عشر - في الاصطحاب غير المعهود .

الفصل الثالث عشر - في ادوار الايقاع .

الفصل الرابع عشر - في تأثير النغم .

الفصل الخامس عشر - في مباشرة العمل .

وعلى غرار من سبقه من كتاب العرب نرى

صفى الدين في كتاب الأدوار يستعمل الحروف الأبجدية في تمييز النغم وفق ترتيبها في الاوتار ،

	٣ ٤	٦٤ ٨١	٢٧ ٣٢	٨ ٩	٢٤٣ ٢٥٦	وا
الم	و	هـ	س	ح	ب	١
المثلث	ك	ي	ط	ز	ر	و
المعنى	٤٩٨	٤٠٨	٢٩٤	٢٠٤	١١٤	٩٠
الزير	ط	ز	ر	و	هـ	س
الزير الثاني						١

دساتين العود من رسالة في خبر تأليف الألحان للكندي
(القرن الثالث هـ)

(٢٠) نسخة وحيدة ضمن مجموعة رقم ٢٣٦١ OT بالمتحف البريطاني ناقصة من أولها مؤرخة سنة ١٠٧٣ هـ عن نسخة تاريخها سنة ٦٢١ هـ بمدينة دمشق ، قام بترجمتها الى اللغة الالمانية دكتور روبرت لاخمان والدكتور محمود احمد الحفنى مع التصحيح والشرح والتعليق طبع ليبزج سنة ١٩٢١ م .

الخمس ، فصارت الجماعات التى يسميها « الدوائر » ، أربعاً وثمانين جمعاً ، منها ما هو مشهور الاستعمال الى يومنا هذا ، ومنها ما هو قليل الاستعمال ، ومنها ما هو غير ملائم اصلاً .

فأما الأجناس السبعة التى عددها فهى :

١ - (عشاق) ط ط ب
١ ٣ ٣

وهو بعينه ما نسميه الآن جنس « عجم » أو « جهارگاه »

٢ - (نوى) ط ب ط
٣ ١ ٣

وهذا هو الجنس المسمى الآن (نهاوند) أو « عشاق »

والخلاف هاهنا فى بعد المجنَّب (١ - ج) وبذلك تصير نغمة (ج) فى الوسط بين الوضع الأول بنسبة (١٠/٩) وبين الوضع الثانى بنسبة (١٦/١٥) أو بالنسبة (١٤/١٣) - وقد تبين ذلك فى شرح كتاب الأدوار باستقصاء .

فأما النغم على الوجه الذى حددته صفى الدين على آلة العود فهو على الوجه المبين أدناه :

وقد أوضح صفى الدين فى الفصل الخامس من أصناف الأجناس سبعة - ثم رتب هذه الأجناس بغمازاتها أو بحسَّاساتها القوية فى اثنى عشر صنفاً ، ثم جعل أصول الجماعات تلك السبعة الأجناس وجعل فروعها من أصناف ذى

وتلك النغم وما يقابلها من صيحاتها فهى على الوجه التالى :

جوابها	النغمة	
مطلق البم وسبابة المثنى بعد (ح)	بح بط ك	بعد (ط)
سبابة البم وبنصر المثنى الوسطى القديمة من البم ومطلق الزير	ك كا	بعد (ب)
كج كد	و ز	بعد (ط)
مطلق المثلث وسبابة الزير بعد (ح)	كه كو كر	بعد (ط)
سبابة المثلث وبنصر الزير الوسطى القديمة من المثلث ومطلق الحاد	كج كد	بعد (ب)
ل لا	بح بد	بعد (ط)
مطلق المثنى وسبابة الحاد بعد (ح)	لب لج لد له	بعد (ط)

الأجناس السبعة تصير الجماعات التي تؤلف من كليهما أربعاً وثمانين جمعاً هي التي كانت تسمى قديماً « الدوائر » .

ومن هذه الجماعات الأربع والثمانين فقد اشتهر في ذلك الوقت منها اثنا عشر دوراً ، كانت تعرف بأسمائها وهي :

١ - (عشاق) الدائرة الاولى .
وهو يشبه في وقتنا هذا المقام المسمى (اسكى عجم) أو « عجم أصل » - ويشبه أيضاً مقام اللحن المسمى (جهاركاه مصرى)

٢ - (نسوى) الدائرة الرابعة عشرة
وهو مقام « نهاوند أصل » ويشبه أيضاً مقام (عشاق دوگاه)

٣ - (أبوسليك) الدائرة السابعة والعشر
ويشبه مقام (كردين) ، أصله وفرعه من جنس (الكردى) فى جمع متصل

٤ - (راست) الدائرة الأربعون .
وهو مقام (راست شر قى) أو هو بعينه مقام (مجلس أفروز) متى أخذ على أساس نفمة « اليكا

٥ - (عراق) الدائرة التاسعة والستون
وهذا بعينه مقام (العراق) على نفمة (السيكاه) أيضاً .

٦ - (اصفهان) الدائرة الرابعة والأربعون
وهو بعينه مقام (يكا) - ويسمى بتلك التسمية فى تونس والمغرب .

٧ - (زيرافكند) الدائرة التاسعة وا
لخمسون

وهو مقام (نوروز بيانى) مع تشبيهه بجنس (الصبا) على « النوا » - وهذا من المقامات القليلة الاستعمال فى مصر .

٣ - (أبوسليك) ب ط ط
١ ٣ ٣
وهذا هو الجنس الذى نسميه (كردى)

٤ - (راست) ط ج ج
٣ ٢ ٢
وهو بعينه جنس (الراست)

٥ - (نوروز أو حسيني) ج ج ج
٢ ٢ ٣
وهو أيضاً المسمى الآن (بيانى)

٦ - (غراق) ج ط ج
٢ ٣ ٢
وهو أيضاً الجنس المسمى (سيكا) أو « عراق »

٧ - (اصفهان) ج ج ج ج
٢ ٢ ٢ ١

وهو جنس مركب يشبه ما نسميه (اصفهان بيانى) - يحدث من خلط جنس السيكاه على « الدوكاه » مع جنس (البيانى) ويستعمل فى التركيب المسمى بذلك الاسم .

وتلك التسميات الاصطلاحية القديمة نقلناها عن كتاب « الرسالة الشرقية » من المقالة الخامسة ، وقد فصل منها أيضاً الصنف السابع الى جنسين مفردين هكذا :

واهوى ج ج ج
٢ ٢ ٢

وهو يشبه جنس الصبا المسمى « مراكب »

زيرافكند ج ج ب
٢ ٢ ١

وهو ضرب من جنس (الصبا) يسمى (كوجك)

وأما أصناف ذى الخمس الاثني عشر ، فهي باعيانها تلك الأجناس السبعة التى فصلناها آنفاً مضافاً الى كل منها بُعد طينى ، أما فى الطرف الأحدث وأما فى الطرف الأثقل .

وبإضافة كل واحد من هذه الأصناف الاثني عشر فرعاً فى جمع متصل الى كل واحد من تلك

وكانت توجد غير هذه الأدوار الاثنى عشر المشهورة ستة من اصناف المركبات كانوا يسمونها «أوازيات» جمع «أوازيه» (٢٤) - ويعنون بالأوازيات بعض مقامات الألحان المركبة التامة او الناقصة مما لا تدخل في عداد الجماعات على الترتيب الطبيعى .

والأوازيات في عهد صفى الدين ستة وهى :

(كواشت - كردانية - نوروز - سلمك - مايه - شهناز) .

وقد شرحت كل هذه في أماكنها من كتاب (الأدوار) بعد تحقيقه .



وكما لجأ صفى الدين الى تعريف النغم بالحروف الأبجدية تباعا على الوجه الذى قدمناه قبلا ، فقد اتبع أيضا في تعريف أزمنتها الأعداد الهندية بالحساب ، وذلك حتى تدل هذه الأعداد على أزمنة النغم في ادوار الأيقاعات .

فالعدد (١) وهو الخفيف المطلق (٨/١) كان يدل على اصغر الأزمنة فرضا ، ويشبه ما يرمز له الآن بالعلامة م

والعدد (٢) وهو الخفيف الأول (٤/١) كان يدل على ضعف ذلك الزمان الاصغر ، ويشبه ما يرمز له الآن بالعلامة م

وكلا هذين العددين يتألف منهما بالتضعيف أو الجمع العددان : (٣) ، (٤) .

٨ - (بزرك) الدائرة السبعون وهو من الألحان القريبة الشبه بلحن (الحجازكار) وهو أن يجمل أصله جنس (حجازكار) على «الراست» وفرعه جنس (راست) على «النوا» و (بياتى) على «البو سليك» - وهو قليل الاستعمال في مصر .

٩ - (زتكوله) الدائرة الثانية والاربعون ويشبه هذا مقام اللحن المسمى (راست مرصع) أو « سنيله راست » - أصله جنس « راست »

وفرعه (حجازكار) على «الچهارگاه» في طريقة مقام (چهارگاه تركى) .

١٠ - (راهوى) الدائرة الخامسة والستون وهو طريقة في مقام (سوزدل) على أساس نغمة « العشيران » وهو من فصيلة (الحجاز) .

١١ - (حسينى) الدائرة الثالثة والخمسون وهو طريقة مقام (العشيران) أو هو طريقة مقام (بياتى نوروز) على «الدوكاه» .

١٢ - (حجازى) الدائرة الرابعة والخمسون وهو شبيه بطريقة المقام المسمى في وقتنا هذا (شورى) من فصيلة (البياتى) .

وهنا يلزمنا أن ننوه بأن جنسى (الحجاز والحجازكار) لم يستعملا في الألحان العربية الا بعد القرن السابع للهجرة ، ولذلك نجد في تلك الدوائر الأربع والثمانين بعض ما يمكن أن يستبدل فيه جنس (السيكاه) بأحد ذينك الجنسين على الوجه المشهور في مقام اللحن .

وَسَبَّاهُ الْمُنَى حُطْرًا الْجَادَ نَسَبُهُ مَطْلُو السَّهْمِ الْيَخْضَرُ
الْجَادَ نَسَبُهُ الْبَعْدُ دِي الْكَلِّ مَرْبِزُهُ هـ

الفصل التاسع

مستخرج

فِي الْأَدْوَارِ الْمَشْهُورَةِ وَأَهْلُهَا يُسَمُّونَ الْأَدْوَانَ
شُدْرَةً أَوْ كَلْبَةً وَيَا صِلَ بْنِي عَلَيْهِ وَالْأَدْوَانُ

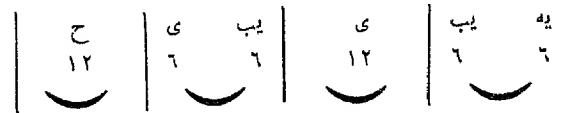
عِنْدَهُمْ أَشْنَاءُ عَسَدِهِ

عَسَاوُ نَوَى أَبُو سَلِيلٍ زَانَتْ
عِزَّاءُ أَصْفَهَانُ رَزَاكَدُ رَزَاكَ
زَكُولَهُ زَاهِيَوِي حُيَيْيُنُ حِجَارِي

« صورة فوتوغرافية من المخطوط رقم (٤٢٨) « فنون جميلة » بدار الكتب المصرية نسخة مؤرخة سنة ٧٢٧ هـ بخط
عبد الكريم بن السهروردي (كتاب الأدوار) لصفى الدين الأرموي المتوفى سنة ٦٩٣ هـ » .

فهو يعنى بذلك أن نغم اللحن من مقام (نوروز) وإيقاعه من (الرمل) ، وهذا الإيقاع كانوا يستعملونه في القرن السابع للهجرة على الوجه الذى يستعمل به الآن أصول (سنكين سماعى ٤/٦) .

وانا نلاحظ أنه صدر ذلك الصوت بطريقة له هكذا :



ومعنى ذلك أن هذه النغم يحيط بها أربعة ادوار فى إيقاع الرمل (٨/١٢) وأن :

نغمة يه هى نغمة النوا - بفرض ان نغمة (١) = (عشيران) .

نغمة يب هى نغمة الجهاركاه

نغمة يى هى نغمة السيكااه

نغمة ح هى نغمة الدوكاه

فالعدد ٦ بازاء كل من النغمات (يه ، يب ، ي) ليس قاصراً على كل منها فى نقرة واحدة بل

انما يجب أن يشبع كل منها بالنغمة التى تجاورها فى حدود نصف دور الرمل .

والعدد ١٢ بازاء النغمتين (ح) و (ي) لا يكون بازائهما فى نقرة واحدة بل انما يلزم أن تشبع كل نغمة بما يجاورها ويليق بها فى لحن « النوروز » فى حدود زمان دور (الرمل) بأكمله (٨/١٢) .

فأما دور (الرمل) فقد كان يؤخذ فى القرن السابع للهجرة بتوالى النقرات (الرسم ادناه) :

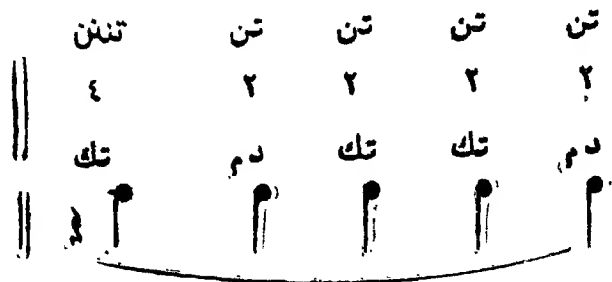
وأما (نوروز) فهو يعنى به مقام (بياتي نوروز) على أساس نغمة (الدوكاه) باستعمال (بياتي النوا) فرعاً له - وهو بعينه مقام (عشيران) مع اختلاف الطبقة .

فمتى روعى عند النظر فى التدوينات التى وضعها صفى الدين فى نهاية كتابه (الادوار) تمييز النغم وأزمنتها فى دور الإيقاع وامكان تهيتها فى التلحين على أسلوب مقام اللحن الموضوع أمكن أن يأتى الناظر فيها بأصح هيئة لحنية لذلك الدور .

وفى ذلك الصوت الذى تبين يجب أن نلاحظ

ضرب فى إيقاع الرمل

(سنكين سماعى ٤/٦)



المقالة الثالثة : في اضافات الأبعاد بعضها الى بعض وفصل بعضها عن بعض واستخراج الاجناس من الأبعاد الوسطى .

المقالة الرابعة : في ترتيب الاجناس في طبقات الأبعاد العظمى وذكر نسبها وأعدادها .

المقالة الخامسة : في الإيقاع ونسب أدواره والاشارة الى كيفية استخراج الالحن بالصناعة العملية .

وأشهر هذه ما جاء في المقالة الثالثة - فقد عدد فيها أصناف الاجناس القوية على حدود من المتواليات بالحساب بنسب طول وتر محدود ، يمكن بها متى أعيدت من الجانب الآخر على أساس مقادير النغم ذواتها أن يعرف الملائم من الاجناس وغير الملائم .

ومن أمثلة ذلك ترتيب أبعاد أصناف الجنس المتصل الاوسط ثم الاشد .

قال (٢٦) :

« ولنفصل منه (٢٧) كلاً وثمن كل ، ثم من الباقي كلاً وثمن كل ، فيبقى كل وجزء من خمسة عشر جزءاً من كل ، ويسمى المتصل الأوسط (٢٨) .

وترتيب اصنافه الستة وأعداده على هذا المثال :

ان الاجزاء الصحيحة لتقطيع الشعر فيه على ذلك الإيقاع في الاربعة الادوار هو :

على صَبْكم (٢٥) يا حاكمب - من ترفقوا

١٢ ٦ ٦ ٦ ١٢
٤ | ٢ =

يه يب ي يب ي ب ح
نوا جهارگاه سيگاه جهارگاه سيگاه دوگاه
جهارگاه

وقد تبين تدوين هذا الصوت في شرح كتاب « الادوار » ، على التسوية الصغيرة التي يكون فيها نغمة (العجم) مساوية تمديد (صول Sol) ونغمة (الكردان) مساوية تمديد (لا La) وبذلك تصير نغمة (ح) وهى « الدوكاه » أساس اللحن ، مساوية تمديد نغمة (سى Si) الوسطى .

● ● ●

أما كتاب الرسالة الشرفية - فقد جمعه المؤلف خمس مقالات :

المقالة الاولى : في الكلام على الصوت ولوا حقه وفي شكوك واردة على ما قيل فيه .

المقالة الثانية : في حصر نسب الاعداد بعضها الى بعض ، واستخراج الأبعاد ونسبها المستخرجة من نسب مقاديرها ومراتبها في التلاؤم والتنافر ، وأسمائها الموضوعة لها .

(٢٥) العدد ١٨ كما في المخطوط هو العدد ١٢ مضافاً اليه لازمة خارجه عن دور الإيقاع .

(٢٦) انظر صفحتي ٣٨ ، ٣٩ من المخطوط رقم ٣٤٨ (فنون جميلة) بدار الكتب المصرية عن نسخة طوب قبوسراى بالاسنانة رقم ٣٦٤٧ .

(٢٧) يعنى : ولنفصل من بعد ذى الاربعة .

(٢٨) المتصل الاوسط هو الجنس الذى يستعمل بدلا من ذى المدين على الترتيب الفيثاغورى القديم ، فيؤخذ في المتواليات العددية بالحدود (٢٤/٢٧/٣٠/٣٢) وهو هيئة جنس (العجم) .

	(١)	(٢)	(٣)	(٤)	(٥)
الصف الاول	١٨٠	$1 \frac{1}{8}$	١٦٠	$1 \frac{1}{9}$	١٤٤
الصف الثاني	٣٦	$1 \frac{1}{8}$	٣٢	$1 \frac{1}{10}$	٣٠
الصف الثالث	١٦٠	$1 \frac{1}{9}$	١٤٤	$1 \frac{1}{10}$	١٣٥
الصف الرابع	٣٦	$1 \frac{1}{10}$	٣٠	$1 \frac{1}{9}$	٢٧
الصف الخامس	٢٠	$1 \frac{1}{9}$	١٨	$1 \frac{1}{8}$	١٥
الصف السادس	٤٨	$1 \frac{1}{15}$	٤٥	$1 \frac{1}{8}$	٤٠

وهذا هو الجنس المعروف الآن باسم جنس
(العجم)

والصف السادس كالرابع أيضا ، فهو هذا
الجنس بعينه محولا على الأساس (ري Re) في
المتوالية بالحدود :

$$٤٨/٤٥/٤٠/٣٦$$

#

بتوالى النغمات (ري) (مي) (فا) (صول)

والصفان الثاني والثالث ، يخرج منهما نغم
النوع الثاني من ذلك الجنس ، والثاني منهما
أصح في ترتيب الاعداد ، وهو الجنس المسمى في
وقتنا هذا (نهاوند) من المتوالية بالحدود :

$$٣٦/٣٢/٣٠/٢٧$$

بتوالى النغمات (لا) (سي) (دو) (ري)

فهذه الأصناف الستة هي في الحقيقة
الانواع الثلاثة من الجنس المتصل الأوسط .

فالصنفان الاول والخامس ، متى أعيدت
فيهما الحدود من الجانب الآخر فإنه يحدث منهما
حدود نغم النوع الثالث من الجنس المتصل
الأوسط .

والخامس منهما أصح في ترتيب الاعداد ،
ويخرج منه الجنس المسمى في وقتنا هذا
(كردى) ، على الأساس (سي Si) من المتوالية
بالحدود :

$$٢٠/١٨/١٦/١٥$$

بتوالى النغمات (سي) (دو) (ري) (مي)

وأيضا فالصنف الرابع - هو أصل متوالية
ذلك الجنس ونوعه الاول ، على الأساس
(صول Sol) في المتوالية بالحدود :

$$٣٢/٣٠/٢٧/٢٤$$

بتوالى النغمات (صول) (لا) (سي) (دو)

والرابع أصح من الصنف الثالث في ترتيب الأعداد ، فيؤخذ على الأساس (رى Re) من المتوالية بالحدود :

$$١٢/١١/١٠/٩$$

#

من النغمات (رى) (مى) (فا) (صول)

والاول والثاني - كلاهما النوع الثاني من جنس « الراس » - وهو جنس (البياتي) .

والثاني أصح في ترتيب الأعداد من الصنف الاول - ويؤخذ على الأساس (سى Si) في المتوالية بالحدود :

وأما الجنس المتصل الأشد وهو ما نسمية « المتصل الثالث » ، فقد عدد أصنافه بقوله :

« ولنفصل منه كلاً وتسنع كل » ، ثم نفصل من الباقي كلاً وعشتر كل ، فيبقى كل وجز من احد عشر جزءاً من كل ، ويسمى (المتصل الثالث) (٢٩) .

فهذه الستة الأصناف هي بالحقيقة الأنواع الثلاثة للجنس المتصل الأشد وهو جنس (الراس) ، على أساس النغمة (لا) أو (رى) .

فالصنفان الثالث والرابع ، متى أعيدت فيهما الحدود من الجانب الآخر فكلاهما النوع الاول من جنس (الراس) .

ترتيب أصنافه وأعدادها على هذا المثال :

	(١)	(ب)	(ج)	(د)	(هـ)
الصنف الاول	٢٢٠	$١ \frac{١}{٩}$	١٩٨	$١ \frac{١}{١١}$	١٨٠
الصنف الثاني	٤٠	$١ \frac{١}{٩}$	٣٦	$١ \frac{١}{١١}$	٣٢
الصنف الثالث	١٣٢	$١ \frac{١}{١٠}$	١٢٠	$١ \frac{١}{١١}$	١١٠
الصنف الرابع	١٢	$١ \frac{١}{١١}$	١١	$١ \frac{١}{١٠}$	١٠
الصنف الخامس	٤٤	$١ \frac{١}{١٠}$	٤٠	$١ \frac{١}{١١}$	٣٦
الصنف السادس	١٢٠	$١ \frac{١}{١١}$	١١٠	$١ \frac{١}{٩}$	٩٩

(٢)

(٢٩) المتصل الثالث ، ويسمى « الأشد » ، وهو الجنس القوي المستقيم المسمى (راس) في أفضل متوالياته .

٣٠ / ٣٣ / ٣٦ / ٤٠ / ٤٤
 ≠ ≠
 من النغمات (سى) (دو) (رى) (مى) (دو) (دى) (مى) (فا)

فهذه هي الأصناف الستة التي تخرج من
 الجنس المتصل بنوعيه الاوسط والاشد ، فثلاثة
 منها هي انواع جنس (العجم) وثلاثة هي انواع
 جنس (الراست) .

ومع ذلك فقد اشتهر من مؤلفات صفى
 الدين كتاب (الادوار) كما تقدم القول فيه .

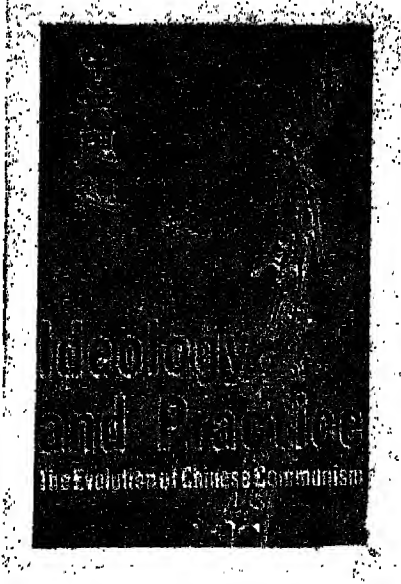
فأما الخامس والسادس فهما أيضا النوع
 الثالث من جنس الراست فيما نسميه الآن جنس
 (سيكاه) أو « عراق » .

والخامس منهما أصح في ترتيب الأعداد فهو

≠

هذا الجنس على أساس تنفيذ النغمة (دو Du)
 بمعدل ١٣٢ ذبذبة في الثانية، من المتوالية بالحدود:

عرض الكتب



الأيدولوجية والنطبيق تطور الشيوعية الصينية

عرض وتحليل: الدكتور حورية مجاهد

وقد نشر الكتاب أولا سنة ١٩٧٠ بواسطة (Praeger Publishers Inc.) في نيويورك ثم بواسطة (Pall Mall Press) في لندن . ويقع الكتاب في ٣٥٩ صفحة من الحجم المتوسط ، وينقسم الى ثلاثة أبواب بالاضافة الى المقدمة والخاتمة . ويتناول الباب الأول الابعاد التاريخية **والثاني** الابعاد الايدولوجية **والثالث** يتناول الايدولوجية والتطبيق منذ سنة ١٩٤٩ . وهو أطول الأبواب الثلاثة .

في مقدمة الكتاب القصيرة يوضح المؤلف هدفه من هذا الكتاب ، وهو تفسير ظاهرة الشيوعية الصينية ببحث جذورها الثقافية .

مؤلف الكتاب استاذ مساعد للعلوم السياسية في جامعة نيويورك ، ورئيس برنامج دراسات شرق آسيا الخاص بكلية Washington Square التابعة للجامعة . وقد ولد في شمال الصين واكمل دراسته الجامعية في جامعة تايوان الوطنية ، ثم حصل على درجة الماجستير من جامعة جنوب الينوى بالولايات المتحدة الامريكية ، ثم على درجة دكتوراه الفلسفة من جامعة كولومبيا حيث قام أيضا بالتدريس بها . وقد اشترك في تأليف كتاب الصين اليوم (China Today) (١٩٦٩) كما أنه يقوم بتكملة دراسة مقارنة للتطور السياسي في الصين واليابان .

James Chieh Hsiung

Ideology and Practice : The Evolution of Chinese Communism, Pall Mall Press, London, 1970.

والمؤلف يركز على أهمية وأولوية الأيديولوجية على التنظيم ، ويرى أنه من الخطأ وضع التنظيم قبل الأيديولوجية في الأهمية عند بحث الصين كما هو الحال بالنسبة للغرب ، حيث التنظيم ما هو الا وسيلة للوصول للاهداف ، والأيديولوجية عبارة عن أهداف تقدم وصفات .

ويشير المؤلف الى الاتجاهات الأربع التي تميز الصين الشيوعية عامة والأيديولوجية خاصة وهي :

(١) نظرية الفصل التام التي تنكر أي استمرار كان مع الماضي . وتركز على قيام الشيوعيين بانشاء أمة جديدة تنفصل عن الثقافة الماضية .

(٢) نظرية « التاريخ يعيد نفسه » التي تنظر الى النظام الشيوعي كالدورة الأخيرة من تغير الأسر الملكية .

(٣) اتجاه « الدراسة النصوية » التي تقارن كتابات ماو بكتابات ماركس والكتاب الماركسيين الأوائل وأوضاع الثورة الصينية مع مضمون الماركسية اللينينية المتزمتة .

(٤) اتجاه « الاصاله » الذي يتشابه مع الاتجاه السابق ، ويرمى الى توضيح ما اذا كانت الماوية تتضمن عناصر جديدة متميزة أو انها مجرد اعادة صياغة للاوضاع الماركسية اللينينية القديمة .

ويرى المؤلف أن كلا من هذه الأساليب التحليلية له ميزته ، ولكن كل منها له نقائصه . فالأولى مبسطة للغاية وتبسط الأمور أكثر مما يجب . والثانية قد تغفل المشاكل الجديدة وما يترتب عليها ، والثالثة في تحليلها للنص قد تغفل الحقائق الصينية

وهو في هذا مدفوع بالاعتقاد بأن الماضي والحاضر القديم والجديد « والصيني » و « الماركسي » تفسر ككل عضوي معقد لا يمكن تفكيكه ودراسة أي جزء منه على حدة . وعليه فالكتاب لا يتناول فقط التكوين المفهومي لأيديولوجية بكين ، ولكن أيضا وظائفها العملية ، ويقوم بذلك في نطاق الاستمرار الثقافي والتغير . وكجزء من عملية التغير الثقافي الممتد في الصين الحديثة الشيوعية واجهتها نفس المشاكل التي واجهت من قبل الافكار والأيديولوجيات الأخرى المستوردة وهي تتضمن : مدى التكامل والتناسق المفهومي والوظيفي بين العناصر الثقافية القديمة والجديدة ، والطريقة التي بموجبها الجديد يكمل القديم ، والعكس . ويوضح المؤلف أنه لن يتعرض للسؤال الأول حيث يتضمن مسائل معقدة متشابكة تخرج عن نطاق هذا الكتاب ، ولكنه يتعرض لمشاكل أساسية على رأسها : لماذا خيبت الكونفوشية أمل الصين الحديثة ؟ ماذا قدمت الماركسية اللينينية للمثقفين الصينيين الراديكاليين ؟ كيف أصبح **ماو** ماركسيا وزغيمًا للحركة الشيوعية الصينية ؟ كيف تطورت الشيوعية الصينية في ظل ماو ؟ ما معنى فكر ماو ، وما هي الجذور الأيديولوجية للثورة الثقافية ، وما هي الجذور الثقافية والوظائف العملية لأيديولوجية بكين ؟ وأخيرا ما هو الوضع الأيديواوحي للصين الشيوعية اليوم ، وما شكل المستقبل القريب ؟

وقد بدأ المؤلف بداية علمية حيث تناول تعريف مفهوم الأيديولوجية ، واستعرض العديد من التعريفات لعدد من المفكرين الغربيين ، وبين أن التحيز الثقافي الغربي يجعل هذه التعريفات غير صالحة للاستخدام عند بحث أيديولوجية الصين .

في الباب الأول عن الأبعاد التاريخية يناقش المؤلف تفكك الوضع التقليدي . فيوضح كيف أن الصين القديمة كانت تتمتع بنظام اجتماعي متماسك وهادئ نسبيا . وأنه ليس صحيحا القول بأنه قبل الثورة الشيوعية كانت الانتفاضات الاجتماعية والسياسية الوحيدة هي تغيرات الأسر الملكية وثورة الفلاحين . فقد مرت الصين في تاريخها الطويل قبل الثورة بخمس فترات من التغير الثوري : توحيد الصين على يد أول امبراطور لأسرة تشين المستبد (٢٢١ - ٢٠٩ قبل الميلاد) ، محاولة انشاء ثقافة ارسطراطية اثناء فترة الأسر الست (٢٢٢ - ٥٨٩) ، محاولة أسيرة سونج احلال طليعة متعلمة من الطبقات الدنيا محل الطبقة الارستقراطية الحاكمة (٩٦٠ - ١٢٧٩) ، وعصيان تايبينج T'ai ping كمحاولة لاقامة دولة دينية اشتراكية (١٨٥٠ - ١٨٦٤) ، والحركة القومية التي سبقت الشيوعية والتي بدأت بثورة دكتور صن يات سن San Yat-sun وانتهت بحركة ٤ مايو سنة ١٩١٩ ، وسبقت ظهور الشيوعية الصينية . ويشير المؤلف الى انه باستثناء بعض الحركات مثل عصيان تايبينج المعادية للكونفوشية فان هذه اى الكونفوشية كانت قبل ظهور الشيوعية للسلطة اهم نظم الأفكار قوة وانتشارا ، فلم تقم اية اسرة ملكية منذ تشين بالقطيعة مع تقليد الكونفوشية كما فعل الشيوعيون الحديثون . فالكونفوشية جددت نفسها بتغير الأسر الملكية واستوعبت الفلسفات والأديان الاخرى . . فالثورة الشيوعية الصينية بلا شك أول ثورة نجحت في معارضة التقليد الكونفوشى .

ويعقد المؤلف المقارنة بين الكونفوشية والماركسية موضحا أن كليهما ينظر للتاريخ

والتطبيق ، والرابعة قد تغفل التغيرات التى طرأت مع التطبيق . ويؤكد أنه خلال التاريخ الثقائى للصين فان القيمة الأساسية كانت تركز على التوفيق والتوليف بدلا من الاصاله التى يهتم بها الغرب ، وأن هذا هو التقليد الذى سار عليه كونفوشيوس ولم يخرج عنه حتى ماو نفسه .

ويؤكد المؤلف أن الدراسة الأكثر توازنا وفاعلية للشيوعية الصينية يجب أن تأخذ في الاعتبار « العوامل البيئية » مثل الخلفية الثقافية والقوى التاريخية ، ويجب أن تحتفظ أيضا بوعى عن تشابك المثلين والأحداث بين الافكار والتطبيق ، كما يجب أن تأخذ في الاعتبار أيضا الجذور الثقافية والقيم المقننة للايدولوجية . فبدلا من الجدل حول ما اذا كانت الشيوعية الصينية فريدة أم لا يجب أن يقوم ببحث مدى التناسق والتكامل بين القديم والجديد ، وبين الصينية والماركسية والوسائل التى عن طريقها امتزجت وتطورت افكار ماركس على مر الايام كرد فعل لتغير الظروف . ومع أن ماو ظل مواليا للمبادئ الماركسية الأولى الا أنه في ظروف مختلفة ، أعطى معان جديدة وتركيزا جديدا للمفاهيم مثل الصراع الطبقي وخطر الشعب والمركزية الديمقراطية . ودراسة الشيوعية الصينية ، كما يوضح المؤلف ، يمكنها أن تستفيد من اتجاه قائم على ترابط فروع المعرفة : علم الاجتماع ، الانثروبولوجيا الثقافية ، الفلسفة السياسية والتاريخ والتحليل اللغوى . والمؤلف فى هذا لا يأتى بالجديد حيث أن هذا الاتجاه أصبح رئيسا فى العلوم السياسية فى دراسة النظم السياسية والحياة السياسية .

على أنه يطور نفسه . فالأولى ترى أن الفرد يعيش في عوالم ثلاثة في نفس الوقت (العالم الروحي ، الطبيعي ، والانساني أو الاجتماعي) . بينما لجأ **ماركس وانجلز** الى استخدام المادبة الجدلية من وجهة نظر التطور التاريخي في المجتمع الغربى ، وقد نظرا الى الوضع في الصين في القرن ١٩ نظرة مختلفة ، حيث نظر اليها كوضع ساكن يجب أن يعتمد التغير فيه على عامل خارجى ينتج عن فرض تغفل مع الغرب الرأسمالى . وقد كان ماو متفقاً مع هذا الراى سنة ١٩٣٩ .

فنجاح الثورة الصينية الشيوعية يعتبر تحدياً كبيراً للنظرية التى تنادى بأن تاريخ مجتمع ما يتطور ذاتياً بفعل القوى المادية ، وهى النظرية التى نادى بها ماركس . كما يشير المؤلف الى أنه من السخرية أن الكونفوشية ، التى تميزت بأنها كانت تجدد نفسها تقليدياً ، لم تستطع مواجهة التحديات الجديدة للقرن ١٩ والقرن ٢٠ ، أى متطلبات المدنية الحديثة . ولكنه يؤكد أن القول بأنها فشلت لا يعنى أن الشيوعية كانت ضرورية فى المرحلة التالية من تاريخ الصين . ولتأكيد ذلك يلقي الضوء على رد الأمة الثقافى على المشاكل الاجتماعية - السياسية .

فالكونفوشية اكتسبت تفوقاً ودعمت نفسها بين نظم فكر متنافسة فى الصين التقليدية ، وقد أظهرت مقدرة فائقة على تجديد نفسها عن طريق استيعاب الأفكار الجديدة وبالمحافظة على تماسكها الداخلى . ولم تستطع البوذية ولا التاوية Taoism أن تحل محلها بصفة دائمة .

ولم تكد تحل سنة ١٨٤٠ حتى بدأت الكونفوشية تتدهور بسبب تحديات من الغرب ،

وحتى ذلك الوقت كان علماء الكونفوشية يعملون كالمحافظين عليها والمستفيدين منها . وعندما واجهت بريطانيا الصين فى حرب الأفيون سنة ١٨٤٠ كانت الصين فى اتجاه تدهور فى الدورة الملكية . وقد كان انتشار الفقر نتيجة للثورات والفساد البيروقراطى وآثار الكوارث الطبيعية . وقد أضافت الدول الغربية الى تحديات الحكومة حيث قامت بفتح الصين بالقوة العسكرية والدبلوماسية . وقد أدى الضغط الغربى الى اجبار الصين على توقيع مجموعة معاهدات غير متكافئة تعطى الأمم الغربية الحق فى التجارة فى عدد متزايد من الموانئ . كما أن سيول البضائع الغربية الرخيصة أدى الى الانهيار المميت للصناعة المحلية الضعيفة ، وتطور المدن وغيرها أدى الى ازدياد الهوة بين الفقر والغنى . وقد استمر مظهر الأسر الملكية حتى سنة ١٩١٢ حيث أدى الضغط الى تحول السلطة من المركز (أى الوسط) الى الزعماء العسكريين للأقاليم . ومن ثورة سنة ١٩١١ الى تماسك السلطة الشيوعية سنة ١٩٤٩ فرضت سياسة هؤلاء الزعماء تهديداً مستمراً لاستقرار جمهورية الصين . فلا الكونفوشية ولا الافكار والمؤسسات الغربية المستوردة أثبتت أنها قادرة على المحافظة على النظام كله .

وكنتيجة لاتصال الصين مع الغرب عن طريق الحرب والديبلوماسية والتعليم فيما وراء البحار للطلبة الصينيين وترجمة الادب الغربى وتغير البرامج الدراسية فى المدارس الصينية تغفل نطاق متسع من الافكار الغربية الى وعى المثقفين الصينيين الآخذين بالتراث الغربى . وفى أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن العشرين فان نظرية **داروين** فى التطور، وتبادلية **بروتوكين** ، ومثالية **شوينهور** وواقعيته ، وتطبيق **ديوى** ، والتحليل المنطقي لراسل

والسياسية الصينية لعيوب الثقافة الصينية،
ولطريقة التفكير السائدة .

وأثناء حركة ٤ مايو بدأ البعض من الزعماء
الثقافيين النظر الى الماركسية باعتبارها أهم
موازن بين الصين والغرب .

ويوضح المؤلف أن ماو في العشرينيات كان
شخصية غير هامة ، وأتبع نفس الطريق الى
الماركسية ، ويذكر أنه وفقا لماو نفسه فإنه
طور اهتمامه بالماركسية خلال الفترة من سنة
١٩١٨ - ١٩٢٠ على يد **لى تشانغشاو** حيث
عمل معه كمساعد مكتبة في جامعة بكين .

وباختصار فإن الحاجة الملحة للتغيير والحاجة
القومية لتأكيد أن الصين مساوية للغرب ،
والعداء للاستعمار والهام الثورة البولشفية
كل هذه كانت الدوافع الرئيسية التى جعلت من
لى وماو وغيرهم شيوعيين . وقد انتقلوا في
السنوات التالية لتحويل الافكار المستوردة
الى ثورية في واقع صينى .

ويوضح المؤلف أن الشيوعيين الماركسيين
الصينيين الاوائل برروا ارتباطهم الايدولوجي
بالماركسية على اساس أهمية دورها ، أى على
اساس رشيد ، حيث اعتقدوا أن النظرية
الماركسية وتطبيقها ستفيد الصين ، ولكن ما
هى العوامل فى الماركسية - اللينينية التى
وجدت صدى لدى اتباع الصينيين ؟ يحلل
المؤلف أول أسباب جاذبية الماركسية ، وهو
أنها تدعى أنها نظرية علمية يمكن تطبيقها عالميا،
وأنها تمثل حلا شاملا لكافة المشاكل الاجتماعية
التى يبحثون لها عن حل . . من ناحية أخرى
فالجذلية التى نادى بها ماركس وإنجلز تكمل
ما آمن به من قبلهم المفكرون الصينيون من
وجود نموذج للجذلية فى الطبيعة Yun & Yang
حيث أوضحت المرحلة العليا الجذلية بتطبيق

وأخيرا الماركسية جميعها أثرت فى المثقفين
الصينيين، فقد كان ذلك عهد الخلط والالتباس
الثقافى الكبير .

ولقد حاول الزعماء التقليديون للصين
بعد حرب الافيون تجاهل التحدى الغربى
حيث آمنوا أن الكونفوشية ومبادئها العالمية
يمكنها أن تقاوم طوال الوقت مع امكانية ادخال
بعض الافكار الغربية القليلة لتقوية نفسها .
وعلى الرغم من الروح التقليدية الا أنه فى
السنين من القرن ١٩ بدأ الجدل حول
مدنية الصين ، وكان هناك شبه اجماع
على أنه يجب أخذ التقدم التكنولوجى من
الغرب مع استمرار القيم الكونفوشية والتعاليم
الصينية كأساس المجتمع وقد رفع شعار
« لانقاذ الصين » .

وفى محاولتهم للتطوير فى اطار الكونفوشية
فشل التقليديون في أن يروا أن الكونفوشية
نادت بامبراطورية عالمية مع الصين كمركز
لها ، بينما عالم القرن ١٩ كان عالم دول قوية
مع مركز القوة فى الغرب . فالصين كان عليها
أن تصبح دولة قومية فى عالم غير صينى .
وبانتشار التعليم فى القرن الحالى أصبح
المثقفون الصينيون أكثر تعرضا للتعليم الغربى .

وقد أوضحت الخمس عشرة سنة الأولى
من القرن العشرين الانتقال من الكونفوشية
القديمة الى أبعاد جديدة . وبالتالي فقد بدأت
مرحلة « الثقافة الجديدة » محاولة من
الراديكاليين الأخذين بالافكار الغربية فى تشكيل
الصين على نسق الثقافة الصناعية للغرب
الحديث . وبالرغم من فشل المحاولة الا أنها
مهدت لحركة ٤ مايو سنة ١٩١٩ التى ظهر
فيها لأول مرة الكثير ممن أصبحوا زعماء
شيوعيين صينيين فيما بعد . وزعماء الثقافة
الجديدة أرجعوا المصاعب والامراض الاجتماعية

ومع ذلك فان التفرقة التقليدية بين العمل الذهني والعمل اليدوي استمر يسيطر على اذهان الشعب كمقنن للتدرج الاجتماعي .

ويشير المؤلف في هذا المجال الى مثل دارس الطب الصيني في اليابان الذي ترك الطب وتفرغ للكتابات الثورية حيث وجد ان اصلاح عقول الافراد اهم من الاهتمام باجسادهم ، وقد مدحه ماوتسي تونج وذكر سنة ١٩٤٠ مثلا انه اكبر كاتب ثوري صيني . وفي سنة ١٩٦٧ وصفه بانه رائد « الثورة الثقافية » وتأثره به يبدو من انشائه سنة ١٩١٨ وهو في شبابه Hsin-min Hsueh-Hiu (وان كان المؤلف لم يعرف ماهي ولا معناها بالانجليزية) وهي تهدف لبعث الصين « كأمة جديدة » عن طريق التربية الجسدية والوطنية ، واعادة التعليم المعنوي للشباب .

اما ماوتسي تونج وكيف اصبح ماركسيا صينيا وكيف تطور في هذا المجال فيفرد له المؤلف فصلين كاملين . وفي هذا المجال يبين ان كافة المواقف التي اوضحها سواء سياسة الحزب الشيوعي الصيني الموجهة من قبل الكومنترن أو الآراء والاتجاهات الخاصة للمنشقين ، لم تستطع التوفيق بين المذهب الماركسي - اللينيني والواقع الصيني . ولكن ماوتسي تونج وهو « معماري » الثورة الشيوعية في الصين وزعيمها - استطاع ذلك . وقد فكر في تحويل الصين على صورة الثورة الماركسية ، ولكنه ايضا اعاد تفسير النظرية الماركسية لتلائم المتطلبات الخاصة بالثورة الصينية . ويشير المؤلف الى ان نجاح ماو قبل سنة ١٩٤٩ يختلف كثيرا عن نموذج الزعامة الخاص به منذ ذلك الوقت .

ولقد مر تطور ماو كماركسي صيني بستة

الشيوعية . ومن ناحية ثالثة ، فقد اوجد ماركس وانجلز الاداة الوسييلة لانتقاد الغرب ، وقدمت الاشتراكية كأعلى تعبير للعندالة الانسانية . بالاضافة الى هذا فهناك عناصر اخرى في الماركسية اللينينية وجدت تقبلا من المثقفين الصينيين . ففكرة « تغربة » الاشخاص وعدم مقدرتهم تحقيق ذاتهم الا بالقضاء على الجوائل التي يفرضها المجتمع ، هذه النظرية وتدعيمها بافكار لينين في الاستعمار ، سدت فراغا ثقافيا لدى الكثير من الصينيين للمشاكل التي واجهتها الصين قبل الثورة ، والتي وصف ماو الصين في ظلها بانها دولة « نصف اقطاعية » ، « نصف مستعمرة » ، « ونصف صناعية » .

ويوضح المؤلف انه لا يوجد في الفكر الصيني التقليدي ما يشبه مفهوم ماركس عن « الوعي الذاتي » للعامل فيما يتعلق بتغربته عن ذاته . والاخذ في الاعتبار صغر حجم الطبقة العمالية الصناعية يجعل من الصعب على العمال قيادة الثورة . ولكن تركيز لينين على دور المثقفين الثوريين قد يكون اوجد همزة وصل بين التقليد العلمي للمثقفين الصينيين وتركيز ماركس على أهمية تطور وعي ذاتي للبروليتاريا . وعلى اى حال فان الوعي والاهتمام برفع وعي الجماهير في الصين تدين به الصين للماركسية - اللينينية حتى وان كانت معظم الجماهير تنتمي للفلاحين بدلا من البروليتاريا الصناعية .

ويوضح الكاتب انه ليصبح الفرد ثوريا في الصين في العشرينات سواء في الاتجاه الماركسي او غيره لم يكن قرارا سهلا للمثقفين الصينيين ، حيث تعرضوا للقتل والتعذيب الذي لم يقتصر عليهم انفسهم ، بل امتد في كثير من الحالات الى أسرهم .

الشيوعي سنة ١٩٣٥ ، وتبلور مفهومه عن الديمقراطية الجديدة في سنة ١٩٤٠ . في خلال هذه الفترة كان ماو تحت ضغط كبير كمفكر ماركسي عما كان عليه الحال من قبل . ولقد كان للحرب الصينية اليابانية (١٩٣٥ - ١٩٤٥) اثرها في اجباره على التطلع الى الثورة الشيوعية من ابعاد اكثر اتساعا .

ولقد كان أهم ما يشغله في تلك الفترة هو توحيد النظرية والتطبيق ، وعليه ففي هذه المرحلة هجر ماو اعتقاده الاول في أن النموذج السوفيتي (كاستراتيجية وكنوع حكومة) يمكن ان يطبق على الصين اذا اخذ في الاعتبار عدم الرضا من جانب الفلاحين . ودعا لحلول مبنية على التجربة الخاصة بالصين ، والتي لا يشاركها فيها الاتحاد السوفيتي او أية دولة أخرى .

الابعاد الايدولوجية :

وفي علاجه للابعاد الايدولوجية في الباب الثاني يبدأ المؤلف ببحث اهداف ثورة ماو ، ويحاول الاجابة على عدة تساؤلات تدور حول ما هي طبيعة الثورة ؟ والى اى مدى تشبه الثورة الشيوعية الصينية الثورات الاخرى ، والى اى مدى تعتبر التجربة الصينية فريدة ، وما مدى توافق الماركسية - اللينينية مع الثورة الشيوعية الصينية ؟ ما هو أساس مطالبة الحزب الشيوعي الصيني بالمشروعية ؟ ما هي اهداف زعامة الحزب الشيوعي الصيني في ظل ماو ؟ وما هي المشاكل الايدولوجية التي تأتي بها هذه الاهداف لثورة ماو ، حيث انه يركز على الالتزام الثوري على حساب الدوافع المادية ؟

والثورة اخذت معنى جديدا في الصين ، فهي اكثر من مجرد تصرف عنيف ، فهي تعني ثورة اقتصادية اشتراكية ، وكذلك فهي ثورة

مراحل مرتبطة ارتباطا وثيقا بنمو الحركة الشيوعية في الصين :

(١) الفترة الماركسية الاولى ، منذ اصبح ماركسيا سنة ١٩٢٠ . في هذه المرحلة الاولى كانت خلفية ماو عن النظرية الماركسية ضعيفة وبالتالي فقد تقبل سياسة الكومنترن المبنية على الائتلاف بين الحزب الشيوعي والكومينتانج .

(٢) مرحلة التكوين الماوية التي بدأت بتأكيده على الثورة المرتكزة على الفلاحين سنة ١٩٢٧ وانتهت بتدعيم زعامته للحزب الشيوعي سنة ١٩٣٥ .

(٣) مرحلة النضج الماوية من سنة ١٩٣٥ الى اعلانه لنظريته في الديمقراطية الجديدة في بداية سنة ١٩٤٠ .

(٤) مرحلة الحرب الاهلية بين ١٩٤٥ - ١٩٤٩ .

(٥) مرحلة ما بعد النصر من سنة ١٩٤٩ الى حوالي سنة ١٩٦٢ .

(٦) مرحلة الثورة الثقافية العظيمة للبروليتاريا منذ سنة ١٩٦٢ .

ويشير المؤلف الى ان هذا التقسيم عشوائي الى حد كبير ، الا انه ييسر تتبع النمو الثقافي لماو . ثم يعرض بالتفصيل لكل مرحلة من هذه المراحل الست فتناول المراحل السابقة لعام ١٩٤٩ في الفصلين الثالث والرابع من الباب الاول ، بينما خصص البابين الثاني والثالث (وهما بقية الكتاب) للمراحل التالية .

وبوضح المؤلف أن أهم مرحلة في النمو الثقافي لماو كانت بين توليه زعامة الحزب

سياسية ايديولوجية ، فنية وثقافية وهذا ينطبق على ما قاله المؤلف على لسان ماو من أن الثورة « ليست حفلة عشاء » . . .

وفي مجال المقارنة بين الثورة الصينية وغيرها يشير المؤلف الى آراء مفكر غربي آخر Crane Briton في دراسة عن الثورات الانجليزية والامريكية والفرنسية والروسية حيث اوضح بعض الخصائص المشتركة لتطورها جميعا حيث تمر بمراحل متعددة هي : « قبل الانطلاق » - « الحمى » - « الازمة » وهي غالبا تقتزن بهلوسة او هيجان - قبل ان تصل الى النقاها . ويرى المؤلف ان الصين مرت بمراحل شبيهة بهذه خلال ثوراتها في نحو القرن الماضي . ولكن الثورة الصينية ، كما يشير المؤلف ، تضمنت بعض العناصر الفريدة ، مثل الاستقلال الاجنبي للاستعمار ، التي لم يكن لها مثيل في الثورات الاربع المذكورة .

يقول المؤلف في مجال بحثه في المميزات الخاصة بالثورة الصينية ان ماو يميز بين الثورة الصينية والثورات الاخرى على أساس عاملين : الزعامة الطبيعية ووجود أو عدم وجود الاضطهاد الاستعماري . ففي الغرب الثورات البورجوازية - الديمقراطية قادتها البورجوازية ، والثورة الصينية قادها تحالف البروليتاريا والفلاحين تحت زعامة الحزب الشيوعي الصيني . وفي حالة الثورة البولشفية فان روسيا القيصرية - على خلاف الصين - لم تكن ابدا ضحية للاستعمار ، بل انها كانت هي نفسها قوة استعمارية . وانهيار الامبراطورية الصينية سنة ١٩١١ بعد عشرات السنوات من التدخل الغربي في الصين صاحبه تعميق أزمة البقاء القومي . وهذا الانهيار مثل مثيله في الامبراطورية الرومانية والعثمانية والبريطانية خلق مشكلة بناء الامة واعادة البناء . وهي تجد تعبيرها في القومية « حقيقة

ان التحول عن الامبراطورية الى الامة في الصين تضمن تفككا اقليميا اقل كثيرا من مثيلها في الحالات الاخرى . ولكن الصين مرت بنفس العملية وظهرت فيها دولة قومية جديدة Kuo-chia تمخض عنها النظام الامبراطوري السابق t'iensia

والرغبة الملحة للاستقلال القومي في القرن العشرين توضح كراهية الاستعمار التي بدأت في الحركات الثورية في الصين . وعليه فكراهية الاستعمار كانت ظاهرة منتشرة في الصين قبل مجيء الشيوعية . وكان من الممكن استخدامها بكفاءة لتحريك الجماهير في عملية بناء الامة - وهي المهمة الضرورية في بلد سيطر لقرون الاعتقاد بأن المسؤولية المدنية (الحكم) من اختصاص الطليعة فقط . ولكن تعبئة الجماهير تتطلب هدم الحواجز الاجتماعية والسياسية بين الطليعة والجماهير . وهذا يتطلب هدم القيم القديمة والنظام القديم ، واقامة قيم جديدة ونظام جديد محلها . ولذا فان ماو حدد « الاقطاع والاستعمار » كأهم عدوين للثورة الشيوعية الصينية .

أهداف ثورة ماو :

يوضح المؤلف ان مفهوم الصين الجديدة في نظر ماو هو أن تكون أمة جديدة مستقلة ، حرة ، ديمقراطية (وتعني حرفيا في الصين موجهة نحو الشعب) ، متعشنة وقوية . وذلك كما عبر عنها سنة ١٩٤٥ . وفي سنة ١٩٤٩ حدد الاهداف في بناء دولة اشتراكية كبيرة بتحويل الصين من دولة زراعية الى صناعية . ويرى المؤلف انه ما دامت كل من الايديولوجية والسلطة السياسية لهما معنى وظيفي كوسائل اكثر منها غايات ، او هي وسائل وغايات في نفس الوقت ، فان الاهداف الرئيسية لثورة ماو في ضوء محاول النظام اقامته منذ سنة ١٩٤٩ تلخص في :

١ - اعادة تنظيم الهيكل الاجتماعي الصيني

قرن ، وهو الامر الذى لم يوجد في الثورة الروسية .

والثاني : انتقاد ماو لاتجاه اعادة النظر في الماركسية (revisionism) في الاتحاد السوفييتي منذ لينين ، ورغبته في ابعاد هذه الروح عن دولته .

مع انه ، كما يوضح المؤلف ، لا يوجد هناك اختلافات كبيرة بين أهداف ماو للصين وأهداف الاتحاد السوفييتي - فكل منهما يهدف لاقامة مجتمع قوى منتعش ومتساو عن طريق وسائل جماعية وفي ظل سيطرة الدولة والحزب . والاختلافات بينهما قد يفسرها الاختلاف في مراحل التنمية ، وبالتالي فكل منهما تواجه مشاكل اقتصادية وجيوبولوتيكية مختلفة . هذا بالإضافة الى وجهة نظر ماو المختلفة عن الطبيعة البشرية ، وما يمكن عمله لجعلها متناسبة مع الهدف الضخم لنشر المدنية . فمن الواضح ان الاتفاق على أهداف الثورة لايعني اتفاقا على الوسائل المحددة لتحقيقها . وهذا صحيح بالنسبة للعلاقات بين الصين الشيوعية والاتحاد السوفييتي ، والعلاقات بين زعماء الحزب انفسهم .

ثم ينتقل المؤلف في **الفصل السادس** الى توضيح الايدولوجية في ابعاد جديدة . فيوضح ان ايدولوجية النظام الشيوعي الصيني صعبة التعريف ، ليس فقط لان مضمونها واسع ، ولكن لانها ايضا في التطبيق مرتبطة بشدة بمشاكل السلطة السياسية والتنظيم والزعامة والسياسة ، والاخلاقيات الاجتماعية . فهي في نفس الوقت مصدر المعنويات والاخلاقيات والسلطة ، واساس النظام الاجتماعي والبرنامج السياسي . فالتفرقة بين المعنويات والسياسة ، أو بين الكنيسة والدولة كما هي معروفة في الغرب ، تعتبر اجنبية او غريبة على التقليد الصيني . ففي ظل النظام الشيوعي في الصين ، كما كان الوضع في الماضي ، فان المعنويات والسلطة لا تفرقان كما لو كانت

لانشاء نظام جديد للسلطة ، هيئات جديدة ، مهام جديدة ، وهيراركية اجتماعية وسياسية جديدة تتمشى مع ما يراه الحزب الشيوعي الصيني .

٢ - اعادة توجيه القيم الاجتماعية ونماذج التفكير عن طريق عملية مستمرة من التوعية ، واعادة التعليم والتثقيف لخلق قيم ماركسية.

٣ - التعبئة الاجتماعية لخلق التلازم بين الدولة والمجتمع في نظام سياسي جديد « دكتاتورية الشعب الديموقراطية » .

٤ - تحويل الولاء والارتباطات من الجماعات الاولى التقليدية (خاصة تضامن الاسرة) الى الدولة القومية والحزب وعلاقات العمل الجديدة .

٥ - تكوين تميز جديد على المستوى القومي والشخصي على ضوء الروح « البروليتارية »

٦ - تحسين الخبرة عن طريق تبني اساليب تقليدية وحديثة .

٧ - تطبيق اشتراكية في الاقتصاد لتحقيق التنمية السريعة بوسائل جماعية .

٨ - انشاء دولة حديثة قوية حرة من السيطرة الاجنبية الحقيقية او المتصورة .

وباختصار فان زعماء الحزب الشيوعي لا يبدو انهم اتخذوا الماركسية لحد ذاتها ، ولا لانهم مدفوعين للسلطة وحدها . ويبدو أن ثورة ماو والسعى لبناء الامة نشأت من حاجات الصين الحديثة .

ويلاحظ انه منذ سنة ١٩٥٣ نظر ماو الى الثورة الشيوعية الصينية على انها تختلف عن النموذج البولشفي لسببين أساسيين :

الاول : ان ثورة الصين بها عامل العداء للاستعمار الذى عانت منه الصين لاكثر من

مع آرائه في « المجتمع الصالح » وطريقة الوصول اليه .

ويتعرض المؤلف لدور الايديولوجية في عملية التحول الاجتماعي والبناء . فمع ان الاهداف التي وضعها الحزب جاءت بتوجيه عام للدولة باكملها ، الا ان الحزب مازال محتاجا لايجاد اتفاق على طرق تحقيق هذه الاهداف . وكذلك فهو محتاج لتنظيم فعال لتحقيق الاستقرار والتناسق ، وايجاد الاساس اللازم للعمل . وقد مثلت الايديولوجية روح النظام كله بينما مثل التنظيم جسده . والنظام كله يقوم على السلطة النابعة من نواة مركزية لعمل السياسة في اعلى هيراركية الحزب ، وتصل الى الجماهير عن طريق اجهزة التوجيه في الحزب وكوادره وكوادر الدولة واجهزتها .

وايديولوجية الصين الشيوعية هي في نفس الوقت مصدر ومشرع المعنوية والسلطة . وهي في هذا تشبه الكونفوشية التي حلت محلها . ومع ان مضمون ايديولوجية الصين تغير ، الا ان هذا لا يعنى بالضرورة ان دورها قد تغير . فهناك استمرار بين الكونفوشية والشيوعية كايديولوجية . ويوضح المؤلف الوظائف الرئيسية للايديولوجية في الصين :

١ - تقديم أمل للملايين من الصينيين الموجودين الذين عاصروا عثرات السنين من الفقر والحرب والمرض والجوع والضياع . فالايديولوجية تعد بتحقيق السلام والرخاء للامة بعد القضاء على قوى « الشر الداخلية والخارجية » .

٢ - تقدم الايديولوجية للنظام الشيوعي الصيني اطارا ثقافيا جديدا لتفسير عملية التغير التاريخي ، اى تقدم نظاما فلسفيا جديدا .

الكنيسة والدولة واحدا . ففي الصين الامبراطورية سيطرت الكونفوشية في كل من الدولة والمجتمع ، واليوم فان الايديولوجية الشيوعية كما يفسرها ماو تقوم بنفس التأثير . وكما كان الحال قديما فان النظام لايجوز انتقاده مثله في ذلك مثل الاسر الحاكمة في عهد الصين الامبراطورية ، ولا تتحدى سلطته مادام يعمل وفقا للايديولوجية الرسمية . واساس مشروعية زعامة الحزب الشيوعي هي البرنامج الثوري للحزب الذي ينادى بانه سيأتي بالقوة والرخاء للامة الصينية . ولكن يلاحظ المؤلف انه منذ سنة ١٩٦٢ فان افكار ماو تذكر على انها السلطة الاسمى . وربما يكون السبب في هذا محاولة الرد على بعض زعماء الحزب الذين بدأوا ينادون بالطريق الراسمالي .

ولتحقيق اهداف الحزب السابق الاشارة اليها اخذ الشيوعيون الصينيون على عاتقهم ايجاد حوار بين الزعامة والجماهير بغرض تعبئتها واشراكها في الحياة الاجتماعية والسياسية . ويوضح المؤلف ان تنظيم الجماهير له اهمية خاصة لتحقيق الهدف ، وهو يقع على مسؤولية الكادر وزعماء الحزب ، وعليه فان تدريب وتعليم الكوادر يجب ان يحتل المكان الاول في البرنامج التعليمي العام . والزعامة والمسئولية تأتي معها بالحاجة الى النظام . فزعماء الحزب والكادر يتوقع منهم ان يكونوا اشداء مع انفسهم كما هم مع الآخرين . ويشير المؤلف الى ان ماو في تنفيذ السياسة القومية معروف بانه صارم مع نفسه ومع عائلته والمقربين اليه . فابنه An-Ying قتل اثناء الحرب الكورية . والثورة الثقافية تمدنا بامثلة عن رغبة ماو في ابعاد اكثر المقربين اليه عندما لا تتفق تصرفاتهم

وقد اعطيت القيادة للسياسة ، واخضعت المصالح الخاصة للمصالح العامة ، وبالتالي فان آراء المنادين « باعادة النظر (revisionism) » التي تطالب بحوافز شخصية اكبر ، وتقليل التقشف الاقتصادي وتقليل الضغط الايدولوجي قد انتقدت ، وهاجمها الماويون سنة ١٩٦٦ ، فهي تعطي القيادة للاقتصاد للسياسة ويؤكد المؤلف ان معنى اعطاء القيادة للسياسة يتفوق على الاعتبارات الاقتصادية الخالصة والمصالح الخاصة .

٤ - الايدولوجية تمد المجتمع الصيني بمجموعة جديدة من القيم المعنوية الاساسية التي بموجبها يقوم الافراد والجماعة ككل بالحكم على كافة الافكار والتصرفات . ونظام القيم الجديدة هذا في قلب ما يسميه ماو « الثقافة الجديدة » او « الثقافة البروليتارية » التي حلت محل « الثقافة الاستعمارية » و « شبه الاقطاع » .

واهم قيم « الثقافة الجديدة » هي : القومية والعلمية والشعبية . كما ان الايدولوجية تركز على وجه الخصوص على روح التضحية الذاتية . وافكار ماوتسى تونج التي حجت الماركسية - اللينينية واقعيًا في الصحف الصينية في الستينات ، اثير اليها على انها قنبلة ذرية روحية « (Spiritual A-Bomb) » .

ويوضح المؤلف ثلاث وسائل رئيسية لبث هذه القيم **أولها** : التأكيد على سمو المادية الجدلية على الفلسفات الميتافيزيقية لكل من الغرب والصين التقليدية بحيث يمكن ان تزدهر « الثقافة الجديدة » القائمة على المادية الجدلية وتمحى كافة آثار الثقافة الجديدة . **وثانيها** : مجهودات تعليم الجماهير وتدعيم الترشيد . **وثالثها** : التركيز على صراع الطبقات الذي اعتبر مفهوما موحدا وقد حل محل التركيز الكونفوشي على التناسق والتكيف المتبادل .

والنظام يقوم على ان الفكر الانساني مقسم الى مدرستين : احدهما ميتافيزيقية والاخرى دياكتيكية او جدلية . ويعتبر مار الفلسفة الماركسية في المادية الجدلية اسما من الاتجاه الآخر في محاولة تفسير التاريخ . وهو في هذا يتفق مع الزعماء الروس ، وهذا الاتجاه يؤدي منطقيا الى تفهم التطبيق الذي يعتبر عنصرا اساسيا آخر في الايدولوجية الرسمية للحزب الشيوعي . فالمعرفة غير منفصلة عن التطبيق والاخيرة وسيلة للدولى . فمن اهم افكار ماو « لتعرف يجب ان تعمل » وبهذا النظام الجديد للمعرفة ، الجدلي في مظهره والموجه نحو التطبيق ، فان الايدولوجية الماوية يمكنها ان تنادى بتفوقها على الميراث الفلسفي الصيني بما فيه الكونفوشية نفسها .

٣ - الايدولوجية في الصين الشيوعية تقدم مجموعة اهداف ومؤسسات وبرامج قومية . وقد سبق ان ذكرنا ان هذه الاهداف الثورية هي مصدر مشروعية الحزب . كما ان الماركسية - اللينينية امدت الصين الشيوعية بالاساس النظرى للمؤسسات التي انشأها الشيوعيون الصينيون والدولة الجديدة يتزعمها الحزب الشيوعي وتقوم على جبهة متحدة لاربعة طبقات هي (العمال ، الفلاحون ، البورجوازية الصغيرة في المدن والبورجوازية القديمة) . والغاء الملكية الخاصة لوسائل الانتاج كان اهم تغيير جاء به الشيوعيون ، ولكن بالاضافة الى هذا ادخلت العديد من التغييرات . والايدولوجية اسمى من التنظيم ، بدليل انه في اثناء الثورة الثقافية اوقفت التنظيمات المنصوص عليها في الدستور ونفس المثل بالنسبة للحزب . ودور الايدولوجية يحجب القانون نفسه . والقوانين والمراسيم الخاصة بالنظام لها جذورها في المبادئ الايدولوجية ،

من جهتين : يفحص المظاهر الحسنة والناقص،
ويستخدم هذا في الصين كأسلوب للنقد
الذاتي .

• • •

الايدولوجية والتطبيق منذ سنة ١٩٤٩ :-

ينتقل المؤلف في الباب الثالث والاخير
الى بحث الايدولوجية والتطبيق في الصين
منذ سنة ١٩٤٩، أى منذ نجاح الثورة الشيوعية
فيها . فيوضح ان الشيوعيين عندما انشأوا
نظامهم سنة ١٩٤٩ واجهتهم عدة مشاكل
مباشرة في كافة اوجه السياسة الحكومية
مع الحاجة لاتخاذ قرارات حول هيكل ودور
الحكومة والحزب، واعادة بناء وتنمية الاقتصاد
وتحديد خط عام ، وتطوير سياسة خارجية
مناسبة ونظام دفاع ، وخلق مجتمع جديد .
ومع ان المثاليات الشيوعية كانت متعمقة في كافة
زعماء الحزب الا ان تطبيقها تطلب النظر الى
ابعاد جديدة مختلفة . ويبين المؤلف ان اتساع
نطاق السياسات الممكنة التطبيق، والافضليات
الشخصية التى يعكس تحقيقها تجارب مختلفة
وتفسير المثاليات والمستويات التى تحددها
الايدولوجية الشيوعية ، جعلت من الصعوبة
بمكان ايجاد اتفاق على السياسة يتمشى مع
الاتفاق على الاهداف . وعليه فقد ظهرت في
الخمسينات عدة مجادلات اساسية حول
السياسة ، يستعرضها المؤلف بالاشارة الى
الحرب الكورية والسياسة العسكرية والسياسة
الخارجية ، وبعض المسائل المهمة الاخرى التى
لا يتسع المجال للتعرض لها بالتفصيل .

وفي ختام بحثه يلخص المؤلف اهم الافكار
والآراء التى وصل اليها خلال تحليله الطويل .
وهو يشير الى ان الماويين يؤكدون ان فكر ماو
يمثل « ميكروسكوبا وتلسكوبا » لاهدافهم

فالشيوعيون الصينيون يؤمنون بأن التقدم
ينتج من عملية جدلية للوحدة والتصارع ثم
الوحدة ثانية . والصراع الطبقي نظر اليه على
انه علاج لكافة الاتجاهات التى يعارضها النظام
(ويلاحظ في هذا المجال ان المؤلف عاد من جديد
الى التوسع في تحليل الصراع الطبقي الامر
الذى سبق ان بحثه تحت عنوان مستقل) .

٥ - الايدولوجية تقدم مجموعة مفاهيم
وتعبيرات وافكار عن طريقها يفسر الافراد العالم
حولهم ويتصلون مع بعضهم البعض . فهي
تعمل على توحيد تفكير الحزب والجماهير
بانشاء لغة موحدة لمناقشة الاهداف القومية
والوسيلة الرئيسية في هذا المجال هى الصحافة
الصينية التى لا يقتصر دورها على الدعاية وبث
العقيدة ، بل تقوم ايضا بالاتصال السياسي
الواسع . وعملية الاتصال السياسى معروفة
في الصين « بالعمل الايدولوجى » ويشير
المؤلف الى كيف ان الحزب استطاع بفاعلية
ان يحول سلبية الفلاحين الى تأييد ايجابي
للنظام الشيوعى اثناء الحرب الاهلية . واحد
أسس النجاح الرئيسية للحزب هى نظام
اتصاله بالجماهير . والحزب يحرص على الا
تقتصر الكوادر فيه على تكريس مجهودها
لاهداف الحزب في خدمة الجماهير بل يجب ان
تندمج مع الجماهير في روح تضامن ، وتقودهم
في تحقيق برنامج الحزب . واعتبر ماو « الخط
الجماهيرى » هذا وسيلة اساسية في زيادة
الانتاجية .

٦ - الايدولوجية تقدم مجموعة ادوات منهجية
للتحليل الجدلي . ولعل أهم ماتقدمه الايدولوجية
الماوية هو « واحد مقسم لاثنين » وبموجب
التفسير الرسمى للحزب الصينى يعنى هذا
المبدأ انه يجب النظر لاي شخص ، أو لاي عمل

المؤلف ان تقليد الزعامة الايدولوجية لن يهجر حيث انه موروث من الصين القديمة واستمر لنحو ٢٠٠٠ عام .

ويختتم المؤلف كتابه بالقول بان الشيوعية الصينية ، بتطبيقها للايدولوجية على ظروف ملموسة ، وباستخدام التجربة لاثراء الايدولوجية وازدهارها ، فانها ستستمر على ما يبدو ، وان امكانية هذا تعتمد على هذه العملية التى لا تكف عن القيام بالتجديد الذاتى .



وبعد فهذا الكتاب يمثل جهدا كبيرا للمؤلف في تقديم عمل علمى استطاع ان يسهم فى الاجابة على السؤال الذى يشغل الكثيرين عن كيف استطاعت الزعامة الصينية فى ظرف سنوات قليلة ان تغير المجتمع الصينى وذلك بتركيزه على ايدولوجيتها الثورية .

والمؤلف كان موضوعيا وعلميا فى تحليله ، فلم يتحيز لاي جانب او لاية ايدولوجية ، بل قام بعرض الحقائق وتحليلها ، وغنى عن القول ان الكتاب دسم ملئء بالعلوم المترابطة والتحليل الذى يتطلب جهدا كبيرا فى القراءة والتتبع . ويبدو ان معرفة المؤلف باللغتين الانجليزية والصينية مكنته من دراسة الكثير من الوثائق ، ومعرفة كثير من التعبيرات المتعلقة بالايدولوجية الصينية التى ما كان يستطيع ان يفهمها لولا معرفته باللغة الصينية .

ومع القيمة العلمية لهذا الكتاب الا ان هناك بعض الانتقادات الشكلية والموضوعية . وادل ما يؤخذ على المؤلف هو انه فى تعريفه للمفاهيم فى معناها المجرد - كالايدولوجية مثلا - اعتمد على آراء البعض من الكتاب الغربيين الثانويين

الثورية - وانه الوسيلة لتحليل مشاكل الحاضر واعداد السبيل للمستقبل العظيم . .

ويعيننا من الختام نظرة المؤلف لمستقبل الايدولوجية فى الصين ، وفى هذا يبين ان توعية الجماهير للثورة وقلب الطبقة الحاكمة لخلق نظام بروتيتارى تختلف عن تخليد روح هذه الثورة وامكانية التحكم فيها . وقد عمل ماو بازدياد حتى سنة ١٩٦٨ على الالتجاء الى الشباب كحاملى الروح الثورية الحقيقية . ولكن هناك مما لا شك فيه اختلافات نوعية بين جيل ماو والاجيال الشابة .

ويوضح المؤلف انه بنهاية الستينات قدر ان ٤٠٪ من سكان الصين اقل من ١٧ عاما . وهؤلاء الشباب والامة باكملها تعرضوا لأكبر حملة للتوعية والبعث العقائدى عرفها التاريخ البشرى . وبث الثورية فى الشباب جاءت بشمارها فى المرحلة الاولى للثورة الثقافية حينما قاموا باعمال عنيفة ومدمرة بلا فائدة ، ولكن اخضاعهم سنة ١٩٦٨ لا بد وانه قد جاء ، كما يقول المؤلف ، بانتشار البلبلية بين الشباب ، وربما عدم الرضاء أيضا . وماو يتحمل المسؤولية الكبرى فى خلق هذه الثورية فى الشباب ثم اخضاعها وقهرها . ولكن مستقبل الصين كما يقول المؤلف يتوقف على هؤلاء الشباب ، وان المستقبل هو الذى سيحكم على ما اذا كان اخضاع الحرسى الاحمر سيتترك ذخيرة من السخرية عن اساليب واهداف ثورة ماو ، او ان فكر ماو سيستمر من بعده . وليس من المؤكد ، كما يقول المؤلف ، ان خلفاء ماو المباشرين - الذين ليس لهم تاريخه الثورى ولاجاذبية شخصيته يمكنهم ان يحافظوا على كثافة التوعية الايدولوجية التى ميزت مجهودات ماو فى تعبئة الصين من أجل المهمة الضخمة لنشر المدنية فى الامة الصينية - ولكن يرى

تشويقا كبيرا للقارى عن ابعاد الثورة الصينية. ولكن مع عمق تحليله في الثورة الصينية التى من أهم دوافعها الاستياء من الاستعمار مع تدهور القيم الاجتماعية القائمة . لم يشر المؤلف ، ولا مجرد اشارة الى الثورات القومية فى الدول النامية ، والتى تتشابه مع هذه فى نفس الاساس ، اى الدوافع ، وان اختلفت معها فى المضمون ، فأمثلته فى الثورة والمقارنة كانت قاصرة على بعض الدول الغربية مع الاشارة الى الاتحاد السوفيتي وقد اعتبرها جميعا مختلفة عن النموذج الصينى ، لانها جميعا لم تكن مستعمرة بل كانت نفسها تمارس الاستعمار . من ناحية اخرى يلاحظ أن من اكثر الموضوعات تشويقا هو المقارنة بين الايديولوجية حديثا والايديولوجية قديما ، أو بين أفكار ماوتسى تونغ والكونفوشية . . . ولكن يلاحظ فى هذا الشأن أن الكثير من هذه الافكار جاءت من قبل فى كتاب Chinese Village in Early Communist Transition الذى ظهر سنة ١٩٥٩ ومؤلفه C.K.A. Yang ونشرته مطبعة MIT فى كمبودج ، مششوستس فى الولايات المتحدة الامريكية . ويبدو أن المؤلف تأثر بهذا الكتاب ، وان كان لم يعطه حقه ولم يشر اليه فى الهامش بل اكتفى بذكره فى قائمة المراجع فى آخر الكتاب .

ومما يمكن أن يوجه للمؤلف من انتقادات هو أنه قد اغفل تماما النواحي الاجتماعية وأثرها فى الايديولوجية وفى الزعامة . فلم يوضح مكان الثوريين الصينيين مثل ماو وأسلافه وغيره من الزعماء فى الهرم الاجتماعى الصينى . صحيح أنه ذكر أنهم من المثقفين لكنه لم يذكر انتماءاتهم الطبقة الاصلية التى كان لها بلا شك آثارها على اتجاهاتهم الثورية.

الذين عرفوها من وجهة نظر غربية ، وبالتالي قصروا تطبيقها على الاوضاع الغربية بينما هناك الكثير من المصادر الغربية ايضا لمثل هذه التعاريف التى اصبحت مستقرة ومتعارف عليها والتى تعالجها كظواهر عالمية ، ومع ذلك لم يتعرض لها المؤلف . ومن هنا انتهى المؤلف الى ان الايديولوجية الصينية تختلف عن مثيلاتها فى الغرب - كما يوضح فى ختام بحثه - لانها لا تمثل المصلحة الخاصة لاية مجموعة معينة ، ولكن المفروض انها تمثل ينبوع الحكمة للمجتمع بأكمله . وفاته ان هذا هو نفس الدور الذى تلعبه الايديولوجية فى الدول النامية بصفة عامة . فمثلا احد التعاريف الاكثر استقرارا للايديولوجية هو انها تمثل مجموعة المبادئ والافكار التى تنادى بها الطليعة أو الصفوة فى مجتمع ما عن هذا المجتمع حاضره ومستقبله والايديولوجية تتضمن مجموعة من الافكار والمبادئ وبرنامجا للعمل على تطبيقها . . . والمؤلف وان كان قد افاض فى تحليل الايديولوجية فى شقها الاول ، الا انه لم يعالج بنفس الاهمية شقها الثانى .

ومن الملاحظات الاخرى ان المؤلف لم يهتم اطلاقا بالدول النامية لا فى المقارنة بين الوضع فى الصين وبينها ، ولا فى توضيح احد الاركان الرئيسية فى الايديولوجية الصينية فى ابعادها الخارجية الذى يهدف الى جعل الصين نموذجا للتنمية للدول فى العالم الثالث ، وزعيما لمسكر يضمها فى مواجهة الاتحاد السوفيتي .

ومع أن من اكثر تحليلات المؤلف تشويقا هو تحليله للثورة الصينية فى ضوء مراحلها المختلفة (وهى مراحل ما قبل الانطلاق ، والحمى ، والازمة ثم النقاها) التى وان كان قد استعار المراحل فى شكلها المجرد من فكر آخر ، الا انه بتطبيقه لها على الصين أعطى

العالم الثالث غير المنحازة وفي الدرجة الثالثة امكانية للتعايش مع الدول البورجوازية التي لم تعد تمارس الاستعمار ، الا انه لم يشر مثلا الى ان المؤتمر التاسع للحزب الشيوعي الصينى في ابريل سنة ١٩٤٩ - الذى سبق ان اشار اليه في مواضع أخرى - قد أكد أكثر من مرة على التعايش السلمى للصين مع غيرها من النظم ، حتى الرجعية منها ، وعدم التدخل في شئونها الداخلية . الامر الذى يعتبر تغييرا كبيرا في الايدولوجية الصينية في أبعادها الخارجية التي كانت تركز أساسا على الثورة وعدم قبول المساومة أو التعايش مع النظم الرجعية ، فلم يتعرض الفكر الى هذا التغيير الذى خرجت به الصين من الثورة الثقافية ، والذى اعتبره الزعماء الصينيون تغييرا في التكتيك وليس في الاستراتيجية ، ولكنه على أى حال تغيير ايدولوجى يجدر بحثه . ولم يتعرض المؤلف الى الانتكاسة التى عانتها الصين ، خاصة في افريقيا ، في مرحلة الثورة الثقافية وما قبلها مباشرة الامر الذى أثر على دبلوماسيتها وصورتها في العالم ودفعها لهذا التغيير الذى يعتبر جذريا . وربما كان تحليل المؤلف عن الثورة في مرحلة النقاها ذا فائدة لو طبقها على السياسة الخارجية . كما لم يشر المؤلف اطلاقا الى أثر ايدولوجية الصين الثورية في عدم انضمامها للامم المتحدة وأثر التغيير الذى بدأ منذ أوائل ١٩٦٩ على صورتها وعلى قبولها في الامم المتحدة الذى تم منذ عامين .

ومن الملاحظات العامة ان المؤلف في كثير من الاحيان أشار الى تنظيمات واحداث تاريخية في الصين دون أن يعرفها ، ولو حتى في الهامش ، ولم يقتصر هذا على ما درجت معرفته ، مثل الكومينتانج والكونفوشية بل تعداه الى الاحداث والمفاهيم التى لا يعرفها سوى المتخصص في

كما أغفل المؤلف تحليل زعامة ماو وطبيعتها ، فنقد ركز على فكره ولكن ما هي شخصية ماو التى كانت وراء هذا الفكر ؟ فمما لا شك فيه أن ماو ينتمي الى قائمة الزعامة الروحية الجاذبة المعروفة باسم Charismatic Leadership ولكن المؤلف في كل كتابه لم يشر اليها ولم يحللها كظاهرة تستحق الدراسة ، والمرة الوحيدة التى ذكر فيها هذه الكلمة كانت في ختام البحث حيث قال ان خلفاء ماو ليس لهم بالضرورة تجربة الثورة ولا زعامته الروحية الجاذبة ، وقد أغفل تحليله هذه الزعامة كلية في بحثه .

من ناحية أخرى لم يعط فكرة واضحة عن مستقبل الايدولوجية الصينية واتجاهاتها من خلال الزعامة في الصين . فلم يبين رؤيته لخلافة ماو ، وقد أشار عرضا الى أن لين بياو يعتبر وريثه المرتقب ولكن لين بياو وكما نعرف ابعد تماما عن مسرح السياسة ثم مات مؤخرا فما هي الاتجاهات الاخرى القائمة من خلال الزعامة في الصين .

بالاضافة الى ما سبق ذكره من انتقادات وتقييم يلاحظ أن المؤلف لم يعالج بأى عمق اثر الايدولوجية على السياسة الخارجية للصين . فلم يتعرض مثلا ولا حتى بمجرد الإشارة الى تأثيرها على البانيا التى تعتبر أهم حليفة للصين ، والتى اتبعت خط الصين وانشقت عن زعامة الاتحاد السوفييتي ، كما لم يتعرض لدول العالم الثالث ولم يشر اطلاقا الى رؤيتها لافريقيا أو امريكا اللاتينية - خاصة كوبا - كما لم يشر الى الهند . والمؤلف وان كان قد أشار الى أن الصين اختلفت مع الاتحاد السوفييتي حول مفهوم التعايش السلمى الذى تفهمته الصين على أنه تعايش مع دول المعسكر الاشتراكي ، وتقبل للتعايش السلمى مع دول

الشئون الصينية ، مثل حركة ينان أو حركة المائة زهرة والتاوية وغيرها ، بل انه في بعض الاحيان اشار الى تفسيرات بالصينية ولم يعرف معناها بالانجليزية .

وأخيرا وليس آخرا فان من الملاحظات العامة أيضا أن المفكر كان يفقد حماسه في التحليل كلما قربنا لنهاية الكتاب . وأكثر ابوابه تشويقا كان الثاني وهو الخاص بالابعاد الايديولوجية ، ثم الاول وهو الخاص بالابعاد التاريخية ، ثم الثالث وهو الخاص بالايديولوجية والتطبيق منذ سنة ١٩٤٩ ، الأمر الذي يجعل القارئ يتساءل عن حكمة

المؤلف من افراد نصف عدد فصوله للباب الاخير مع تكرار افكاره من فصل لآخر وتكرار ما سبق أن تعرض له ، خاصة في الباب الثاني . ربما يكون السبب في عدم تشويق الباب الاخير هو أنه ركز فيه على موضوعات أصبحت دارجة خاصة الثورة الثقافية التي أفرد لها وحدها اربع فصول متكررة تقريبا وكان من الممكن دمجها جميعا في فصل واحد أو اثنين على الأكثر بدون أن يتأثر الموضوع .

وأخيرا فان هذه الانتقادات لا تؤثر على هذا العمل الضخم والمساهمة العلمية التي قدمها المؤلف .

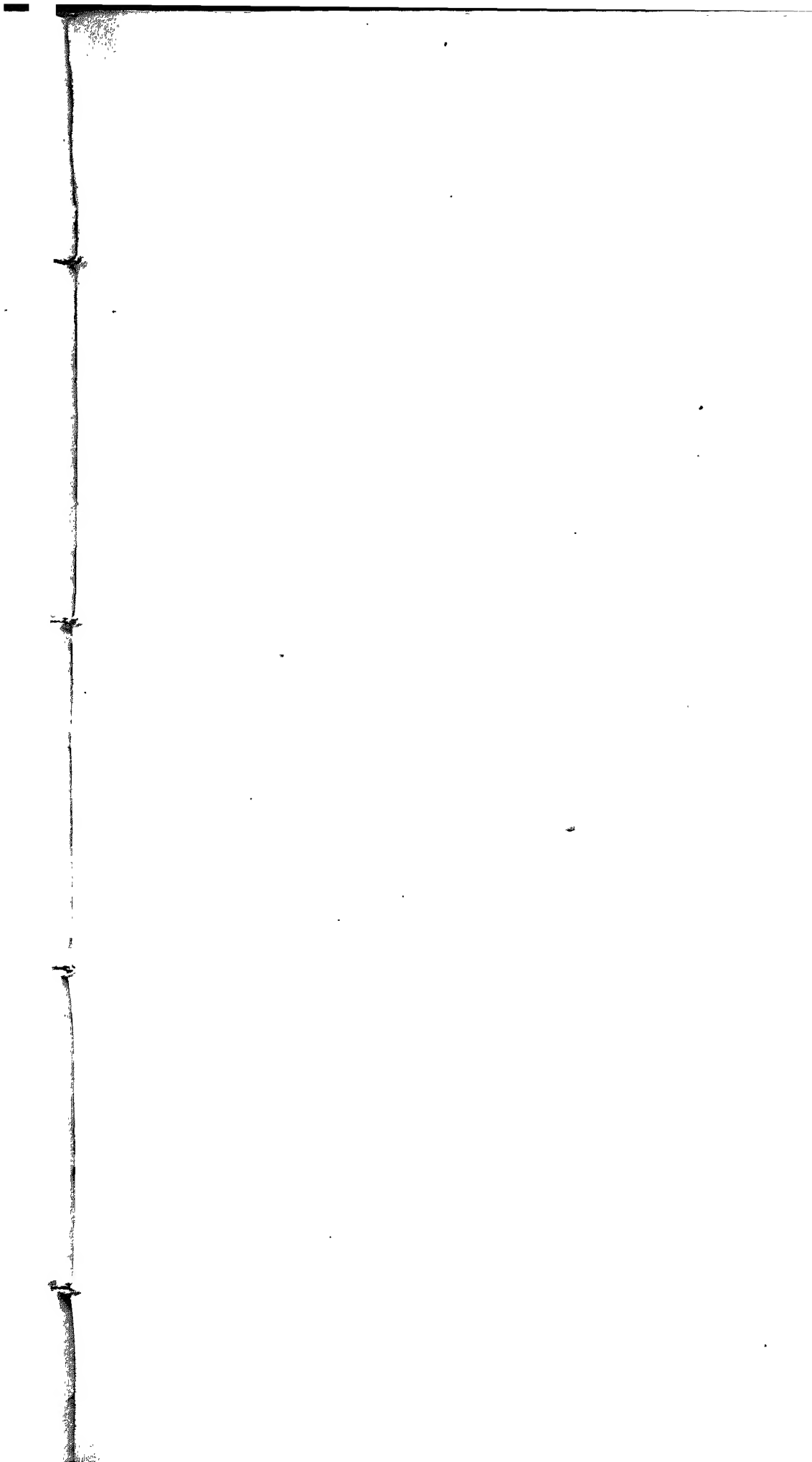
★ ★ ★

من الكتب الجديدة

كتب وصلت الى ادارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتفصيل في الاعداد القادمة

- (1) Beals, Alan R., George and Louise Spindler, *Culture in Process*, Second Edition, Holt, Rinehart and Winston, 1973.
- (2) Bell, Colin and Howard Newby, *Community Studies, An introduction to the sociology of the local community*, George Allen & Unwin Ltd., 1971.
- (3) Cullingworth, J. B. *Problems of an Urban Society*, Vol. 1. *The Social Framework of Planning*, George Allen & Unwin Ltd. 1972.
- (4) Kanfer, Frederick H. and Phillips, Jeanne S., *Learning Foundations of Behaviour Therapy*, John Wiley & Sons, Inc., 1970.
- (5) Popper, K. R., *The Open Society and Its Enemies*, 2 Vols., Routledge & Kegan Paul, 1969.

★ ★ ★



العدد التالى من المجلة

العدد الثانى المجلد السادس

يولية أغسطس سبتمبر ١٩٧٥

قسم خاص عن

الفكر الإسلامى

بالإضافة الى الأبواب الثابتة

الخليج العربي	٥	ريالات	٣	ليرات
السعودية	٥	ريالات	٢٥٠	ملياً
البحرين	٤٠٠	فلس	٢٥٠	ملياً
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	٣٥	قرشاً
اليمن الشمالية	٤٥	ريال	٤٠٠	باية
العراق	٣٠٠	فلس	٥	دنانير
لبنان	٢٥	ليرة	٥٠٠	مليم
الأردن	٢٥٠	فلساً	٥	دراهم
سوريا				
المتأخرة				
السودان				
ليبيا				
مستقط				
الجزائر				
تونس				
المغرب				

مطبعة حكومة الكويت

